EUGENJUSZ KUCHARSKI

TWÓRCZOŚĆ LIRYCZNA ASNYKA

K R A K Ó W

NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

ODBITO Z Nru 67 BIBLJOTEKI NARODOWEJ S. I.

W 150 EGZEMPLARZACH

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI
1924

ADAM ASNYK

I

ŻYCIORYS

Ojciec poety, Kazimierz Asnyk, oficer wojsk polskich z czasów Królestwa Kongresowego i 1831 roku, wzięty do niewoli w bitwie pod Grochowem, po powrocie z zesłania osiadł w Kaliszu. Tam się ożenił z Konstancją Zagurowską, panną starszą, z rodziny ziemiańskiej, siostrą miejscowego adwokata. Ponieważ w epoce rządów Paskiewicza dla wojskowego z doby rewolucji listopadowej pozostawał jedynie wolny zawód jako środek utrzymania, wziął się pan Kazimierz do kupiectwa. Przy poparciu pieniężnem swego przyjaciela dra Adama Helbicha (jego imię nosi przyszły poeta) otworzył skład skór w Kaliszu i dorobił się znacznego majątku; posiada niebawem dom własny, hotel, a prócz składu skór prowadzi nadto księgarnię.

W tym prastarym, bo jeszcze czasy rzymskie pamiętającym grodzie polskim nad Prosną, przyszedł na świat najwybitniejszy po roku 1863 poeta. Urodził się 11 września 1838, na chrzcie otrzymał imiona Adam Prot. Był jedynem dzieckiem rodziców już niepierwszej

młodości, w chwili bowiem narodzin jedynaka ojciec liczył lat 41, matka 36. Jest rzeczą zrozumiałą, że w tych warunkach otaczano dziecko opieką zbyt czułą i chowano je w atmosferze nieco cieplarnianej, co odbiło się w przyszłości na jego przeczulonym charakterze, a także na stanie zdrowia.

Pierwsze nauki pobiera Adam w domu od matki, kobiety wykształconej, zamiłowanej szczególnie w muzyce i poezji. Ojciec w chwilach wolnych usiłuje chować syna trybem surowszym, po żołniersku, udziela mu nawet nauki musztry. Tężyzny fizycznej jednak nie zdołał wszczepić w organizm delikatny i wątły. »Swoją marsową powierzchownością i przybraną surowością, pod którą kryła się wielka dobroć, imponował mojej dziecinnej wyobraźni« — zwierza się poeta w swej autobiografji [1]. Różnili się rodzice zarówno usposobieniem, jak i formami obcowania ze światem. Ojciec, natura szczera i wylana, zachował zawsze coś z żołnierskiej zamaszystości; był demokratą nietylko z przekonań, ale także w sposobie życia i w stosunkach z ludźmi. Matka, wrażliwa, delikatna i arystokratycznie powściągliwa, wnosiła w pożycie rodzinne »pewną wrażliwość arystokratyczną, tak w życiu i w stosunkach, jak w rzeczach form i smaku«. Adam wdał się w matkę.

Jako dziecko rozwijał się bardzo szybko i garnął się do książek, pochłaniając niemal wszystko, co w wypożyczalni, istniejącej przy księgarni ojcowskiej, mógł

[1] Napisana dla poety czeskiego F. Kvapila, tłumacza poezyj Asnyka; ogłoszona drukiem przez K. Bartoszewicza w krakowskim *Przeglądzie literackim* R. II. 1897. Nr. 19—20. Przedruk we wstępie do *Pism* Asnyka, wyd. F. Hoesicka i W. Prokescha. Warszawa 1916, t. I. s. VI—XX.

znaleźć. Pomimo ucisku, na który skazana była narodowość polska pod zaborem rosyjskim, otacza go w domu atmosfera podniosłego idealizmu, miłości ojczyzny i wiary w jej bliskie wskrzeszenie. Szczególnie silnie wraziły się w pamięć dziecięcą przeżycia narodowe, związane z wypadkami 1846 i 1848 roku. »Słyszałem prowadzone po cichu rozmowy, czytane i rozbierane artykuły gazet zagranicznych, szczególnie z Księstwa Poznańskiego; moja dziecinna wyobraźnia ożywiała się i zapalała. Słowa »Polska, Wolność, Braterstwo ludów« brzymiały w mych uszach jak czarodziejska muzyka«.

W roku 1849 zapisano go do szkoły realnej w Kaliszu. Pomimo częstego zapadania na zdrowiu uczył się dobrze i każdą klasę przechodził z wyszczególnieniem. Patent dojrzałości otrzymał w r. 1855, nie osiągnąwszy jeszcze wieku, wymaganego do studjów wyższych. Rok więc cały przepędza w domu, uzupełniając swe studja gimnazjalne nauką prywatną. Wbrew własnym skłonnościom zapisuje go ojciec w 1856 na studjum rolnicze w Marymoncie, które niebawem musiał porzucić z powodu słabego zdrowia. Wątły organizm nie mógł podołać trudom praktyki rolniczej. Wróciwszy do domu, leczy się z reumatyzmu, którego się nabawił w Marymoncie, czyta, jak zawsze, bardzo wiele, próbuje swych sił w poezji i tłumaczy *Burgrafów* Wiktora Hugo. Do owych lat, spędzonych w domu rodzicielskim po ukończeniu szkoły średniej, odnoszą się głównie rzewne wspomnienia miejsca rodzinnego, zawarte w pięknym wierszu *Rodzinnemu miastu*. napisanym po gorzkich zawodach życia (1870), kiedy pamięcią i marzeniami wracał »do starego grodu, otoczonego ramionami Prosny«

i rozpamiętywał, on rozbitek życiowy, »jak tam spokojnie płynie ludzkie życie, mierzone dźwiękiem słodko brzmiących godzin«.

Studja uniwersyteckie rozpoczyna dopiero w 1857 roku, kiedy to przez otwarcie tak zwanej »Akademji medyko-chirurgicznej« w Warszawie stworzono pierwszą (po kasacji uniwersytetów polskich w 1832) szkołę wyższą w Królestwie. Asnyk, zapisany w poczet studentów zwyczajnych, oddaje się z zapałem studjom medycznym. W parze z zajęciami naukowemi idzie działalność w tajnych organizacjach patrjotycznych młodzieży, odmalowanych tak żywo, choć cenzuralnemi hieroglifami w *Lalce* B. Prusa (»Pamiętniki subjekta«). Zawiązuje wtedy bliższe stosunki z ówczesnymi przewódcami młodzieży, Janem Kurzyną, Wład. Jaśniewskim, a także St. Krzemińskim. Z powodu represyj władz względem kierowników ruchu, opuszcza Asnyk w r. 1859 Warszawę i przez rok studjuje we Wrocławiu. Kiedy po roku powrócił, w Warszawie wrzało już od ruchu patrjotycznego. Po pierwszych manifestacjach zostaje aresztowany i osadzony w cytadeli, skąd go wypuszczono po 5 tygodniach dla braku dowodów winy i złego stanu zdrowia.

Ostrzeżony o grożącem mu powtórnem aresztowaniu, wyjeżdża potajemnie przed Bożem Narodzeniem 1860 r. do Paryża i zapisuje się na uniwersytet tamtejszy. Gorączkowe jednak, pełne nieustannego podniecenia życie w kole rozpolitykowanej młodzieży emigracyjnej, grupującej się około generała Mierosławskiego, nie mogło sprzyjać nauce. Dlatego po półrocznym pobycie opuszcza Paryż i przenosi się z początkiem roku akade-

mickiego 1861 do Heidelberga, przyczem zmienia także przedmiot studjów i poświęca się naukom prawno-państwowym i społecznym na wydziale filozoficznym. Co było powodem tej zmiany, nie wiadomo. Zdaje się, że wiara w bliskie a, zdawało się, niewątpliwe wskrzeszenie Polski skłaniała go do wyboru tych umiejętności, któremi spodziewał się oddać ojczyźnie lepszą usługę [1], niż praktyką lekarską. Jakkolwiek polska kolonja akademicka w Heidelbergu była dość liczna (St. Krzemiński, Jan Karłowicz, Oskar Aweyde i in.), jakkolwiek utrzymywała ścisłą łączność z emigracją i »żywiołami ruchu« w kraju, warunki dla studjów były tutaj o wiele lepsze niż w zgiełkliwym światku emigranckim Paryża.

Przed wybuchem powstania powraca Asnyk do kraju i bierze udział w rozgrywających się wypadkach 1863 roku jako zwolennik »czerwonych«. Przez pewien czas zasiada pospołu z przyszłym komedjopisarzem Józefem Narzymskim, Ign. Chmieleńskim, St. Frankowskim i in. w Rządzie Narodowym [2] t. zw. wrześniowym, który starał się podtrzymać powstanie szeregiem zamachów i aktów terorystycznych przeciw organom zaborczym. Kiedy taktyka i niedoświadczenie polityczne młodocianego »rządu« wywołało niezadowolenie powszechne, został on rozwiązany przez Romualda Traugutta, który objął władzę dyktatorską. Asnyk podążył w pole.

---

[1] »Heidelbergam reversus sum et hac in Universitate scholas frequentavi, in ea maxime incubens studia, quae ad rempublicam pertinent« — powiada w swem *curriculum vitae,* złożonem władzy uniwersyteckiej przed egzaminem doktorskim.

[2] M. Dubiecki: *Romuald Traugutt.* Kraków 1907. Tenże: *Lista członków Rządu Narodowego w r. 1863—64. Kwartalnik Historyczny* 1922. s. 115.

Po rozbiciu oddziału, w którym walczył, uchodzi pod koniec 1863 za granicę. »Co dzieje się w duszy człowieka po takiem rozbiciu kraju? Straszne! To jest tak straszne, że mówić o tem nie można« [1].

Złamany, rozbity wewnętrznie, chory, tuła się po Niemczech, Holandji, aż wreszcie opiera się we Włosze z przyjacielem chorym na tyfus, którego pielęgnuje do ostatka. Równocześnie dochodzą go ostatnie echa dogasającego powstania. Pod wpływem przejść ostatnich, tutaj na włoskiej ziemi, w Neapolu przeważnie, powstają w r. 1864 pierwsze jego utwory, przeznaczone do druku: *Podróżni. W zatoce Baja. Pamięci Józefa P., Odpowiedź. Asceta. Juljan Apostata. Aszera. Odłamowi Psychy Praxitelesa* i poemat p. t. *Sen grobów*. Ukazują się one drukiem w lwowskim *Dzienniku Literackim* począwszy od Nr. 50 z roku 1864, bądźto niepodpisane, bądź też oznaczone znakiem pierwiastka ($\sqrt{\ }$) lub literą *Y*, który to kryptonim zmienia poeta później (od 1868 r.) na *El...y*. Lato 1865 spędza w Szwajcarji, a na jesień wraca do Heidelberga, ażeby dokończyć przerwanych studjów. W grudniu 1866 uzyskuje tytuł doktora filozofji na podstawie rygorozum z ekonomji politycznej jako przedmiotu głównego, a prawa państwowego i administracji jako przedmiotów pobocznych. Z dokumentów uniwersyteckich [2] wynika, że kierunek studjów poety był ściśle prawniczy i prócz doktorskiego tytułu nie miał nic wspólnego z filozofją.

---

[1] Józefowa Kotarbińska: *Ze wspomnień o Adamie Asnyku. Sfinks.* 1908. T. IV. 508.

[2] *Dokumenty uniwersyteckie Asnyka. Przegląd literacki.* 1897. Nr. 19—20.

Po ukończeniu uniwersytetu i półrocznym przeszło pobycie zagranicą, zapragnął być bliżej rodziców. Korzystając więc ze zmiany stosunków politycznych, przybywa do zaboru austrjackiego i we wrześniu 1867 osiada we Lwowie, gdzie zawiązuje bliższe stosunki z literatami miejscowymi, grupującymi się około *Dziennika Literackiego* i *Gazety Narodowej* (T. Romanowicz, J. Starkel, Ludwik Kubala, J. Tretiak i in.).

Powrót do kraju i zetknięcie się z rzeczywistem życiem polskiego społeczeństwa wpływa ożywczo na talent poety, zamkniętego zbyt wyłącznie w oderwanej sferze ideologji romantycznej, przeżywającego dotychczas smutki i kwasy powstańczego rozbitka. Wyrazem zmiany usposobienia są nowe utwory, zjawiające się obficie w *Dzienniku Literackim*, będące odbiciem świeżych przeżyć w nowych stosunkach osobistych i towarzyskich. Świeżość uczuć i myśli, niezwyczajny wśród ówczesnego domorosłego wierszopistwa kunszt formy zwraca nań uwagę ogółu i wynosi imię El...ego jako najwybitniejszego poety nowej epoki... »To, co słyszał o sobie, było nieustanną pochwałą« — powiada młody krytyk ówczesny J. Tretiak [1], mając na myśli pierwszy tom *Poezyj*, który się ukazał nakładem K. Wilda we Lwowie 1869. Zachęcony powodzeniem próbuje Asnyk swych sił także w powieści *(Panna Leokadja)* i w komedji *(Gałązka heljotropu, Walka stronnictw)*.

Poza zmianą »duchowego klimatu« przyczyniła się do tego ożywienia także — miłość. W czasie pobytu

[1] W rozbiorze pierwszych komedyj Asnyka, *Gazeta Narodowa* z 11. września 1869, Nr. 235; przedruk w książce: J. Tretiak: *Adam Asnyk jako wyraz swej epoki*. Kraków. 1922.

w Szczawnicy, latem 1868 roku, poznał pannę Anielę Grudzińską, córkę obywatelską z Królestwa, przebywającą tutaj wraz z matką na letnisku [1]. Budzące się wtedy uczucie wyraził poeta w szeregu liryk: *Gdybym był młodszy, Z podróży Dunajcem. Ach jak mi smutno. Ja ciebie kocham. Zwiędły listek. Jedna chwila.* Miłość, w którą poeta wnosił najszczersze porywy duszy, a młodziutka panienka tęczową mgłę rojeń, rozprysła się o względy światowe. Poeta-emigrant, choć dość zamożny, ale mający przy nieustalonej przyszłości wzbroniony powrót do Królestwa, przedstawiał partję niezbyt pewną dla córki obywatelskiej. Pomimo sympatji, z jaką witano towarzystwo młodego poety następnych wakacyj (1869 w Szczawnicy, a w 1870 w Krynicy), listowne oświadczyny o rękę panny spotkały się z wyraźną odmową. Stan uczuć poety w tym okresie i naturę tej miłości delikatnej, półwyznanej, zawieszonej między wzruszeniami serca a upojeniem czarami przyrody, oddaje najwierniej szczera piosenka *Między nami nic nie było.* Wyrazem zgnębienia i smutku po rozbiciu się miłosnych nadziei jest *Rezygnacja, Życzenie,* a zwłaszcza prześliczny sonet *Kiedym cię żegnał,* podobnie jak żal, gorycz lub sarkazm zawiedzionego serca wyraża *Klątwa. Abdykacja. Ty czekaj mnie. Przestroga.*

Osłodę w zawodzie sercowym przynosi poecie upragnione zdawna połączenie z rodzicami, którzy w r. 1870, głównie na naleganie matki przenoszą się z Królestwa i osiadają na stałe z synem w Krakowie. Szczęście wspólnego pożycia, tak bardzo upragnione

---

[1] F. Hoesick: *Adam Asnyk. Człowiek i poeta.* (Wstęp do *Pism*). T. I. s. XVII.

przez poetę, a zwłaszcza przez matkę, trwało niestety zbyt krótko. Już bowiem w listopadzie 1871 umiera pani Asnykowa. Autor *Echa kołyski*, całem sercem przywiązany do matki, w której znajdywał powiernicę swych uczuć i myśli, odczuł ten cios bardzo boleśnie. Kiedy nadto ojciec, nie mogąc zżyć się z obcem mu miastem, wrócił do Królestwa, nie pozostało poecie nic innego jak opuścić miejsce żałoby. Pozbierawszy utwory, rozprószone po czasopismach, wraz z świeżo napisanemi i zamieszczonemi w I tomie (1869), ogłasza drukiem nowe wydanie *Poezyj* w 2 tomach (nakładem A. Nowoleckiego w Krakowie 1872), poczem wyjeżdża do Włoch. Bawi tam do marca 1873. Echem wrażeń i rozmyślań włoskich jest dramat historyczny z XIV wieku p. t. *Cola Rienzi*, wystawiony tegoż roku w teatrze krakowskim i lwowskim, ogłoszony drukiem we Lwowie 1873[1].

Wróciwszy do kraju, szuka poeta ukojenia w czarach przyrody tatrzańskiej. Każde prawie lato spędza w Zakopanem, podejmując stąd dalekie i mozolne wycieczki w głąb Tatr. Na czas pobytu w Zakopanem 1874 przypada miłość poety do Zofji Kaczorowskiej, córki lekarza z Poznania, bawiącej tutaj wraz z rodzicami na wakacjach. Wbrew ustalonej w przeznaczeniu poetów tradycji, była to miłość — szczęśliwa. Poeta, który tyle

[1] Ponieważ w tym wyborze pomijamy twórczość dramatyczną Asnyka, szczególnie żywą w latach 1873—86 zaznaczamy lukę choćby przez wymienienie tytułów dzieł późniejszych; w r. 1874 powstaje *Żyd*, dramat społeczny w 3 aktach, Kraków 1875, w 1877 *Kiejstut*, tragedja w 5 aktach. (Przegl. pol. 1878; osob. odb. Kraków 1878); w 1879 *Przyjaciele Hioba* komedja w 2 aktach (Bluszcz w 1879), w r. 1886 *Komedja konkursowa* komedyjka w 1 akcie i *Bracia Lerche* kom. w 3 aktach (obie — Kraków 1888).

ironicznych lub żartobliwych wierszy wyśpiewał na temat sercowych zawodów, stanął za zgodą rodziców z swą ukochaną na ślubnym kobiercu w Poznaniu 1875 roku. Odbiciem przeżyć i nastrojów z owych czasów są takie arcydzieła liryki jak wdziękiem młodości promieniejące *Najpiękniejsze piosnki*, jak urocza i powiewna *Panieneczka*, jak melodją marzeń kołysana *Barkarola* lub pełna spokoju i pogody refleksja *Miłość jak słońce*.

Szczęście jednak nie było pisane poecie. Po rocznem zaledwie pożyciu traci żonę, która wydawszy na świat syna, umiera w domu rodziców w Poznaniu, dokąd wyjechała, ażeby pozostawać pod opieką ojca w czasie słabości. W przybijającym, żałobnym nastroju wielkiego nieszczęścia rodzą się takie głuchym bolem wezbrane liryki, jak *Rozłączenie*, *W ciemności grobu*, *Astry*, *Przychodzisz do mnie*, *Tantal*, *Sam na sam*. Ten cios okrutny, burząc osobiste szczęście poety, nietylko wstrząsnął nim do głębi, ale złamał go moralnie — nazawsze. Nie otrząsnął się zeń już nigdy. Poezja, sztuka, filozofja, podniosłe hasła, praca obywatelska czy działalność publiczna — wszystko to jest później jedynie poszukiwaniem lekarstwa dla duszy rozbitej i beznadziejnie smutnej.

Łzy na dno duszy kielicha
Spływają niepostrzeżone.
Wszystkie żywota gorycze
Zamknąłem w sercu, jak w grobie.
Niech drzemią w niem tajemnicze,
Nie mówiąc światu o sobie.

Ból zasnął (1879).

Po stracie żony coraz częściej i dłużej przebywa w Zakopanem, szukając ukojenia w przyrodzie tatrzań-

skiej. Rodzi się z tych natchnień wspaniały cykl poezyj p. t. *W Tatrach*, który wraz z utworami, napisanemi po roku 1871, utworzył trzeci tom *Poezyj*. wydany w 1880 roku (u Gubrynowicza we Lwowie).

Po roku 1880 pisze już Asnyk niewiele, choć talent jego nie uronił nic z dawnej rzeźwości i siły, z krzepkości artystycznego wyrazu i sprawności technicznej. Od czasu do czasu rzuci od niechcenia jakiś wiersz mistrzowski, witany z zachwytem przez publiczność, oświetlający blaskiem poezji nieprzeczuwane kręgi uczucia lub myśli, ale młodzieńczej żarliwości w oddaniu się sztuce już w nim niema. Najdoskonalszy pomnik artystyczny z tego czasu, cykl sonetów *Nad głębiami* ukazywał się zwolna w ciągu lat ośmiu. Kiedy w r. 1894 redakcja *Nowej Reformy* chciała w nim uczcić swego współpracownika i postanowiła zebrać jego nowe poezje, dorobek lat piętnastu (1880—1894) nie starczył na zapełnienie jednego tomu, trzeba go było uzupełniać tragedją *Kiejstut*. (*Poezje* przez El...y. T. IV. Kraków, nakł. *Nowej Reformy* 1894).

Dusza obolała i przemęczona, a jednak niezachwianie wierna ideałom młodości, odsuwa się od brzemienia osobistych myśli i doznań na teren działalności życiowej a pióro po chybkim locie w krainę fantazji zaprzęga się w szarą i żmudną orkę dziennikarską. W r. 1882 pospołu z przyjaciółmi politycznymi, B. Lutostańskim, M. Pawlikowskim, T. Romanowiczem i T. Rutowskim zakłada dziennik polityczny *Reformę* (późniejszą *Nową Reformę*); jest współpracownikiem tego organu demokratycznego do 1894 roku. Zasiada w radzie miejskiej Krakowa, a od 1889 r. posłuje z tego miasta do galicyj-

skiego sejmu krajowego. Z jego inicjatywy i pod jego przewodnictwem zawiązuje się w Krakowie (1891) w setną rocznicę konstytucji majowej Towarzystwo Szkoły Ludowej, które zapisało się złotemi głoskami w dziejach oświaty polskiej pod zaborem austrjackim. Dzieło owe nietylko świadczy chlubnie o wysokiem wyrobieniu obywatelskiem tego arystokraty duchowego, ale jest równocześnie jednym z najpiękniejszych dokumentów naszej dziejowej żywotności w epoce porozbiorowej.

W ostatnim okresie życia stosunki osobiste poety zacieśniają się coraz bardziej do grona najbliższych przyjaciół. W ich liczbie szczególnem przywiązaniem otaczał towarzysza broni z 63 roku, powieściopisarza Sewera (Ignacego Maciejowskiego). Obaj z napięciem śledzili bieg zdarzeń w Królestwie, a najdrobniejsza nadzieja zmian politycznych pod berłem carskiem i możliwość powrotu do stron rodzinnych wyprowadzała ich z równowagi [1]. Jedyne pragnienie Asnyka, ażeby przed śmiercią ujrzeć jeszcze raz rodzinny Kalisz, uścisnąć młodzież tamtejszą, uderzyć się z nią »głośnym, wesołym toastem na powitanie z ukochanem miastem« — pozostało niestety niespełnionem.

Podupadał na zdrowiu coraz bardziej. Podróże, podejmowane na południe dla poratowania zdrowia, a zwłaszcza podróż odbyta na Cejlon i do Indyj w 1894, orzeźwiła go i pokrzepiła, jednakże nie nadługo. Z podróży do Neapolu wrócił w kwietniu 1897 z zarodkami tyfusu, przy którym rozwinęły się dawne, przyczajone cierpienia gruźliczne. Zgasł w Krakowie 2 sierpnia 1897 roku, pochowany w ponurym »grobie zasłużonych« na

---

[1] J. Kotarbińska j. w. str. 507.

Skałce, którego widoku nie mógł znieść za życia. Kalisz winien upomnieć się o zwłoki swojego dziecka.

II.

OSOBOWOŚĆ I ROZWÓJ TWÓRCZOŚCI

Przeciągła i wychudzona, siwizną okolona twarz ludzka, osklepiona płaszczyzną wyniosłego czoła, z pod którego niby z otchłani patrzą głęboko osadzone, dobre i słodkie, mądre a beznadziejnie smutne oczy — oto zewnętrzna fizjognomja człowieka. Gdy dodać owo charakterystyczne miękkie przechylenie zmęczonej głowy, jakby zakłopotanej swem umieszczeniem na wysokiej i szczupłej, zgnębieniem schylonej postawie i parę wąsów, zwisających niedbale nad zakrytemi ustami, będziemy mieli przybliżony obraz zewnętrzny człowieka, obraz taki, jak go nam z ostatnich lat życia poety przekazał pędzel Jacka Malczewskiego lub podobizny ówczesne. Rzadko który z naszych pisarzy jest tak dalece »podobny« do swej »doczesnej gliny«, może żaden tak jak Asnyk nie da się wyczytać ze swych rysów śmiertelnych i znikomych bez względu na to, czy przekazał je pędzel genjalnego malarza czy też jedynie martwa, fizyczna podobizna.

W tej śmiertelnej skorupie zamknięta była dusza przeczulona i wrażliwa, jakby stworzona na harfę dla uczuć miękkich i rzewnych, łaknąca pogody i uśmiechów słońca, a wystawiona na gromy dziejowej burzy i rzucona w zawrotny wir nowoczesnej myśli; dusza powołana do kontemplacji i rojeń, do rozsiewania czarów uśmiechniętej fantazji lub do snowania złotej przę-

dzy myśli przy blaskach słońca — a rzucona w zgiełkliwy gwar nowoczesnego życia, które wznosząc swój gmach w szarudze i słocie, poszukiwało granitu nie kwiatów, domagało się planów nie marzeń, żądało komendy nie poetyckich zawołań. Zdawał sobie sprawę, że jego epoka wchodzi na drogę krzywą, że zdążając do swego celu, depce po rzeczach drogich i świętych, ale równocześnie rozumiał, że ona tę drogę przebyć musi, bo inaczej nie odrobi rzeczy przespanych i zaległych. Nie mógł jej przywtórzyć sercem, a na to, by się jej przeciwstawić lub narzucić samowładnie swój ideał, nie miał ani mocy ani wewnętrznego przeświadczenia. Doba moralnej hegemonji wielkich jednostek, godzina dziejowego indywidualizmu, wybiła bezpowrotnie, ostać się nie mogła wobec rozwoju życia i nowoczesnej świadomości krytycznej. Rozbieżność z dążeniem epoki stanowi podłoże, na którem urastała jego duchowość. Czuł się zbędnym, niepotrzebnym. Stąd pochodzi zasadniczy rys jego osobowości: poczucie osamotnienia.

Jeżeli przytem zważymy, że od dzieciństwa otaczała go atmosfera cieplarnianej miękkości i słodyczy, że wydała go doba kultury duchowej dziwnie jednostronnej, chorej na przerost wyobraźni i uczucia, to zrozumiemy, że z pod tak ciężkich doświadczeń i ciosów, jakich nie oszczędziło mu później życie, musiała wyjść dusza obolała i zgnębiona, zrezygnowana a głęboko cierpiąca. Unosi się już ponad nim, ów charakterystyczny dla schyłku XIX wieku, cień wielkiego duchowego znużenia. Takim jest Asnyk oczywiście dopiero w epoce swej dojrzałości, a więc wtedy, gdy rozwój jego osobowości dokonał się zupełnie i przybrał

kształty stężałe. Jak każdy twórca, przeszedł czas, w którym takim człowiekiem dopiero się stawał, miał swoją dobę »burzy i naporu«, wrzenia, gorączki, poszukiwań i zawodów, wzlotów i upadków, starć i walk wewnętrznych.

Okres przygotowawczy jego twórczości to lata pobytu zagranicą po upadku powstania (1864—1867). Zawiedziony, jak wszyscy ówcześni, w swych nadziejach, zgnębiony, rozbity, zgorzkniały, szuka ulgi w poezji. Okres to fermentacji duchowej, nierównowagi moralnej, jaskrawych przeciwieństw i sprzeczności. Jak szczupak w sieci przerzuca się z ostateczności w ostateczność, od buntowniczego wybuchu przeciw niebu *(Juljan Apostata)* do modlitewnego poddania się *(Asceta)*, od uczucia zaprawionego goryczą i zwątpieniem *(W zatoce Baja, Pijąc Falerno)* do pożądania siły i mocy, którąby mogła »błyskawice rzucać duże i panować zawieruchom« *(Odpowiedź)*, od grzmiącej retoryki narodowego »wieszcza« *(Apostrofa)* do zachwytów nad starożytnością i chęci odrodzenia omdlałej duszy współczesnej przez zmysłowość starożytnych *(Odlamowi Psychy, Aszera)*. Już w tych pierwszych utworach ujawnia wielkie wyrobienie techniczne: opanowanie języka, wysokie poczucie rytmiki, śmiałość w budowie zwrotki i wiersza. Samo jednak odczuwanie istoty poezji, podniety artystyczne, idee, sposób poetyckiego rozwijania pomysłów i natchnień, kompozycja, dowodzi silnego wpływu wielkiej poezji romantycznej, szczególnie Słowackiego *(Apostrofa)*, a także Krasińskiego *(Odpowiedź)*.

Utworem najbardziej charakterystycznym z tego czasu jest wzorowany na *Boskiej Komedji* i na dantej-

wa z Norwidem, który różni się wprawdzie od Słowackiego skłonnością do spekulacji, przez studja młodzieńcze nabytą, ale poza estetyką nie chce widzieć świata i cały swój pogląd na świat stara się ująć w spekulatywne kategorje piękna. Cóż mówić o Krasińskim, któremu zbywa na tej pierworodnej cnocie myśliciela, jaką jest przyjęcie wszystkich konsekwencyj własnej myśli. Filozofja jest dla niego bądź to służebnicą polityki, bądź też składnicą argumentów dla pewnych z góry powziętych a uczuciowo mu dogadzających poglądów, lecz nie potrzebą duszy, poszukującej prawdy. Stąd pochodzi, że t. zw. okres filozoficzny w twórczości Krasińskiego musimy niestety uważać za okres upadku jego sztuki.

Poetą, dla którego myślowe opanowanie zagadnień istnienia i bytu świata stanowiło potrzebę duszy równie silną jak potrzeba tworzenia, który wobec zagadnień własnej i zdobyczy obcej myśli stawał z całkowitą uczuciową i moralną bezinteresownością myśliciela, był u nas jeden tylko Asnyk. On jeden zdołał oderwany szkielet pojęć i wiązań myślowych przyodziać w żywe ciało sztuki, nie wywichnąwszy jego zarysów, ani też nie naginając go do jakiejś artystycznej koncepcji.

Oparcie myśli nie na tym drobnym skrawku ludzkiego doświadczenia, który nam daje historja, ale założenie jej na zrębie wszechświata, filozofja przyrody w przeciwieństwie do historjozofji, stanowi najistotniejszą różnicę między nim a generacją romantyczną z pierwszej połowy XIX w.

W dziedzinę myśli o bycie (metafizyki) wkracza Asnyk niejednokrotnie już w drobnych swych utwo-

rach, zarówno poprzedniego jak i obecnego okresu (*Mgławice*, *Chór Oceanid*, *Światła*, *Wiecznie to samo*), ale jej całość, dającą wykończony, zamknięty obraz świata i filozoficznej wiary, zawarł w poemacie filozoficznym *Nad głębiami*, który jako cykl sonetów, ukazywał się w pismach oddzielnemi ustępami między 1883 a 1893 r. W szeregu świetnie skomponowanych, doskonale ilustrujących treść abstrakcyjną obrazów poetyckich rozwija poeta swą myśl o granicach ludzkiego poznania (teorja poznania), o wszechświecie, człowieku i Bogu (metafizyka), o prawie moralnem człowieczeństwa (etyka), o nieustannym rozwoju istnienia i życia (teorja ewolucji), a wreszcie na tej podwalinie filozoficznej zakłada niewzruszoną wiarę w odrodzenie własnego narodu. *Nad głębiami* jak z jednej strony jest najświetniejszym pomnikiem poezji filozoficznej w naszej literaturze, tak z drugiej znowu przez swą podstawę myślową i przez instynktowe parcie myśli w pewnym określonym kierunku stanowi jeden z charakterystycznych objawów umysłowości polskiej po r. 1863.

Czas ów określają nazwą pozytywizmu, podkładając pod to miano sumarycznie rzeczy tak różne, jak praktyczne lub kulturalne sprawy i dążności ówczesnego ż y c i a (»praca u podstaw«), jak panujący wówczas kierunek m y ś l i (»światopogląd«, przeciętna filozofja inteligentnego ogółu), a wreszcie najniesłuszniej — dążności występujące w t w ó r c z o ś c i artystycznej. Obchodzi nas tutaj druga z tych spraw, pozytywizm jako kierunek myślenia. Jeśli pominąć rozmaite popularne uproszczenia i hasła, wyróżnia się on wyłącznie p r z y r o d n i c z ą podstawą myślenia, zdecydowanie

tomów, akordem dominującym jego poezji jest uczucie osobiste, a w jego zakresie przedewszystkiem miłość.

Jak u większości romantyków, gra w tem uczuciu większą rolę samo wzruszenie miłosne, aniżeli przedmiot kochania. Nie piękność kochanki, nie jej charakter lub przymioty duszy opiewa poeta, ale stany i nastroje wewnętrzne, upojenia i zachwyty, przypływ lub odpływ wzruszeń, w których obraz kochanki i promieniejące od niej szczęście rozpływa się zawsze wśród upojnych wrażeń przyrody, wśród drgania świateł, wśród muzyki szelestów i szmerów, wśród falowania barw i woni. Charakter tej erotyki lotnej, idealistycznej, rozwiewnej, rozpływającej się jak barwy tęczy w sferze pozaosobistej, maluje doskonale wyznanie »Ja ciebie kocham! Świat się zmienia, zakwita szczęściem od tych słów«. Miłość jest dla poety szczęściem jakoby przybywającem z zaświata, jest przedewszystkiem ekstazą i upojeniem czarami przyrody.

Zawodów zaś i niepowodzeń sercowych nie wyraża poeta wprost, opiewając swe smutki, swoje zgnębienie lub rozpacz. Tego rodzaju elegje już się przeżyły, zostały ośmieszone. Romantyk stara się wznieść ponad uczucie własne, patrzy na nie zwysoka, traktując je niejednokrotnie z sarkazmem lub drwiną. Tego rodzaju stosunek do przeżyć własnych daje złudzenie większej swobody twórczej i zapewnia silniejsze uczuciowe napięcie. Bo czyż może być ból większy, jak »rozdrapywanie« ran własnych? Jest to ironja romantyczna. Ten rys, występujący u natur poetyckich bardzo uczuciowych a obdarzonych równocześnie wyostrzonym zmysłem krytycznym (Słowacki, Musset, Heine),

stanowi również cechę charakterystyczną poezji Asnyka z pierwszego okresu i niekoniecznie jest wynikiem literackiego wpływu; jest wykładnikiem podobnej organizacji duchowej.

Poza miłością uczucie poety wyraża się głównie jako rozpamiętywanie i wspomnienie, jako powrót duszy na »młodości kraje«. Wspomina z rozrzewnieniem bądź to lata dzieciństwa *(Echo kołyski)*, bądź to kraj lat dziecinnych *(Rodzinnemu miastu)*, bądź też pierwsze uczucia budzącego się serca *(Wspomnienie, Niezabudki kwiecie, Powój, Róża)*. Rozpamiętywa zawody i gorycze własne *(Pod stopy krzyża, Nagrobek, Pożegnalne słowo)*, lub też tych, co odeszli na zawsze *(Dzwonki, Odpoczywa)*.

W równej mierze jak świat duszy własnej, pociągają poetę kulturalne i umysłowe problemy ówczesnego życia. Było to z jednej strony wynikiem osobistych skłonności tego intelektualisty, który od dzieciństwa interesował się żywo tem »co piszą« i do śmierci »tonął w bibule« (Kotarbińska), z drugiej strony wyrazem ówczesnych przekonań i poglądów ogółu, uważającego poezję za rodzaj narodowej nauczycielki, która przedewszystkiem jest powołana do nauczania i kierowania swym wychowankiem, a dopiero po spełnieniu tych »obowiązków« wolno jej myśleć o własnej piękności. Trzeba ponadto zważyć, że ósmy dziesiątek XIX w. (lata po 1870) to okres bujnego rozkwitu publicystyki, to doba żywej wymiany zdań i gorącej walki o »światopogląd« (zostawmy epoce ten barbaryzm), o nowe ideały w życiu jednostkowem, narodowem, społecznem, w sztuce. Ten prąd umysłowości, do którego odnieść można

ironiczne powiedzenie Słowackiego, że »gwiazdy się każdej spyta, jakie pryncypja ma«, porywa w swój nurt hałaśliwy także poezję.

Rodzi się z tego poezja, którą przez analogję do muzyki, możnaby nazwać programową, poezja o wszelkich znamionach rymowanej wymowy: poezja-rozprawa, poezja-przemówienie, poezja-artykuł, poezja-kazanie. Hołduje jej również Asnyk, a słuszność przyznać każe, że niejednokrotnie spełnia ten »obowiązek« z prawdziwą sztuką. Czy to gdy *Na Nowy Rok* wznosi toast na cześć twórczych sił życia, lub mówi o trucicielach narodowej duszy *(Wierzba na pustkowiu)*, gdy gromi żołdackie rozbestwienie tryumfującego prusactwa *(Ze sceny świata)*, gdy z rannym Francuzem rozmyśla *Na pobojowisku* o krzywych, zwichniętych drogach »biednej ludzkości«, gdy głosi, że *Przeminął czas* tęczowych rojeń i marzeń, gdy zwraca się *Do młodych* z upomnieniem, by »nie deptali przeszłości ołtarzy«, gdy *Dzisiejszym idealistom* przypomina, że nawet w sferze ducha »walka powszechna trwa, a ten zwycięzcą, kto drugim da najwięcej światła od siebie«, lub *Daremnych Żalów* nad »przeżytemi kształtami« przeszłości, zaniechać każe i z »żywymi naprzód iść« poleca.

Pod koniec tego okresu zaczyna puszczać pierwsze pędy ta odmiana liryki, która szczególnie się rozwinie w okresie drugim: liryka refleksyjna, z praktycznemi celami życia i jego aktualnością niezwiązana, wybiegająca poza granice miejsca i czasu poezja myśli *(Kamień, Anielskie chóry, Bez granic)*.

Okres drugi. W drugim okresie twórczości, obejmującym ostatnich dwadzieścia lat życia (1876—96), ulega poezja Asnyka przemianie, wprawdzie nie gwałtownej, ale mimoto bardzo znamiennej. Pod wpływem przejść i ciosów osobistych, dusza poety, jakby nie rada dotykać ran własnych, odsuwa się coraz bardziej od zdarzeń i doświadczeń osobistego życia. Egotyzm nie milknie wprawdzie zupełnie, ale odzywa się coraz rzadziej; przestaje już wystarczać poecie jako forma artystycznego wypowiedzenia. Podobnie ma się sprawa z poezją programową: walka idei, zagadnienia aktualne, prądy i dążenia kulturalne odzywają się jeszcze w jego poezji, ale nie pochłaniają już duszy; nie płoną tym ogniem wyłącznego oddania się, co dawniej. Najdoskonalszy z tych utworów, poetyckie przemówienie *W 25 rocznicę powstania 63 r.*, stanowiące najpiękniejszą, jaką w naszej literaturze posiadamy, apologję 63 roku, przyjmuje dążenia nowej epoki bez zachwytu, z uczuciem rezygnacji jako smutną konieczność. Nie tai odcienia żalu do młodego pokolenia, że »wchodzi z prądem dziejowym w przymierza« i »depcze wawrzyny, co na grobach więdną«. Przy życzliwej wyrozumiałości dla dążeń nowych, nie omieszka zaznaczyć, że duchem należy do generacji ubiegłej.

Lecz chociaż droga nasza się rozchodzi,
A chłód wasz lodem spada nam na serce,
My błogosławim wam, rycerze młodzi,
Narodowego długu spadkobierce,
I na trud przyszłych, mozolnych wyzwoleń
Niesiem życzenia gasnących pokoleń.

Osobliwość poezji programowej drugiego okresu stanowi coraz częściej rozbrzmiewająca, a w poprzednim okresie prawie niesłyszana nuta społeczna *(Głos wołający, Świat się ogniami zapala. Juljuszowi Mien. Złoty cielec. Bez odpowiedzi. Szkic do współczesnego obrazu).* Choć Asnyk nie był nigdy zwolennikiem radykalnych przewrotów społecznych i kpił z socjalistycznych trybunów, uczących masy »po karczmach«, że »im mniej pracy, tem większy będzie dobrobyt«, to jednak w dobie rozwydrzenia kapitalizmu i rosnących stąd przeciwieństw społecznych, nie wahał się zająć głosu w obronie krzywdzonych i wyzyskiwanych, nie wahał się ostrzegać przed tym »zgrzytem w harmonji społecznego prawa«, które grupie nielicznej, zbrojnej w pieniądz i brak skrupułów, oddaje wszystkie owoce ludzkiej pracy, a miljonowym masom wydziedziczonych odmawia »ich praw najświętszych do życia«.

Prawdziwą niespodziankę w tym względzie stanowi w *Szkicu do współczesnego obrazu* przeciwstawienie zbuntowanej masy wydziedziczonych wytwornej grupce pięknoduszków i bawidamków, rozpływających się w ekstazie »najnowszej sztuki«. Na pierwszy rzut oka ten kontrast zdumiewa. Co wspólnego z starą krzywdą społeczną może mieć nowa poezja, nowa sztuka, wielbiona jako najszlachetniejszy kwiat duchowej kultury? Jaki związek istnieje między »łaknieniem ziemi, powietrza i chleba« a pragnieniem nowych ideałów artystycznych, a modernizmem? A jednak dla poety łączność ta nietylko istnieje, ale go pali jak żrąca rana, bo posiada on żywą świadomość, że cały ten modernizm z swem przerafinowaniem, nastrojami, nagą du-

szą, amoralizmem, erotomanją, »nowym dreszczem« i wszelkiemi innemi »absolutami« jest typowym wytworem kapitalistycznej kultury, pasożytniczą rośliną, która wyrosła i zakwita na krzywdzie i wyzysku tych »zza bramy«. Jest sztuką godną pana, który ją opłaca »trubadurom, stojącym u pańskich, bankierskich bram« — amoralną i cyniczną, bo przeznaczoną dla warstwy, która wyzbyła się moralności przy »robieniu« majątku, przerafinowaną, bo do zmysłów stępiałych mówiącą, wyłączną i tłumem gardzącą, bo cieszyć ma wybrane uszy dystyngowanych — trutniów. To, co jasnem się staje dzisiaj, dostrzega Asnyk w dobie rosnących zachwytów dla »modernizmu«, dostrzega wtedy, gdy najwalniejsi socjalni trębacze piali peany na cześć »młodej sztuki«.

Przeważnie jednak nie dążenia i starcia, programy i prądy współczesne pochłaniają duszę autora. Światem, w którym dusza poety najlepiej się czuje i najchętniej przebywa, jest świat rozleglejszy niż człowiek i jego sprawy, ś w i a t p r z y r o d y. Staje się on dla niego bądź to przedmiotem artystycznego podziwu, dziedziną utajonych a ciągle nowoodkrywanych zakątków piękna i granitową odskocznią dla jego w y o b r a ź n i, bądź też »ruchliwą falą«, kołyszącą na swych barkach m y ś l poety, wpatrzoną w otchłanie bytu i śpiewającą hymn wiecznego istnienia. Stąd można w poezji Asnyka z tego okresu rozróżnić dwa zasadnicze działy, dwa niejako kierunki, w których zdąża jego twórczość: 1) lirykę opisową i 2) lirykę refleksyjną o zdecydowanie filozoficznym podkładzie myślenia.

Kierunkowi e p i c k i e m u jego twórczości za-

wdzięczamy wspaniały cykl *W Tatrach*, w którym Asnyk pierwszy w naszej poezji zdobywa ten dumny bastjon polskiej ziemi na rzecz polskiej sztuki, tak jak Goszczyński zdobył go przed nim dla literatury, a Staszic dla wiedzy polskiej. Co w tym cyklu szczególnie zachwyca, to brak monotonji, to ciągła zmiana nastroju i tonu, bogactwo form przedstawienia. W jednym utworze olśniewać nas będzie przecudna rzeźkość barw, lśniących, żywych, jakby kąpanych w rannej rosie i świecących w promieniach słońca *(Ranek w górach Kościeliska)*, gdzieindziej surowym językiem przemówi posępna rzeźba granitowych zboczy *(Morskie Oko)*, tam opis, ujęty na fale rytmiki miękkiej, spokojnej zdaje się płynąć w pogodnej symfonji za promieniami zachodzącego słońca *(Letni wieczór)*, ówdzie porywa się z szumem i świszczącą zawieruchą tonów *(Ulewa)*, tam znów cały utwór staje się jednem zasłuchaniem w niemilknącą, wieczną »pieśń natury«, w to »ciągłe wrzenie«, którem wszechświat »z życia się spowiada« *(Noc pod Wysoką)*, tutaj przechodzi w serdeczne, współczujące zadumanie nad dumną nieustępliwością heroicznej jednostki *(Limba)*, tu urasta w poufną gawędę o urokach tatrzańskiego piękna *(Maciejowi Sieczce)*, tam znów w pogodną, spokojną opowieść o dobrym tatrzańskim olbrzymie *(Giewont)*.

Dążnościom epickim Asnyka mamy również do zawdzięczenia taki słoneczny obraz starożytności klasycznej jak olśniewający żywością barw i bogactwem kolorytu *Fresk pompejański* lub prześliczne wrażenia z podróży, zamknięte w cyklu *Z obcych stron*. Wśród nich niezrównana w swej poetyckiej rzeźbie, w fanta-

styce koncepcji i rytmice cudownej *Pointe du Raz* lub subtelna w rysunku, delikatnością barw czarująca *Noc na morzu*.

Na niezwykłą wyżynę i na szlaki tak górne, że później już przez nikogo w poezji nie deptane, wznosi się Asnyk w tym okresie jako poeta — m y ś l i. W tym względzie poezja jego nie posiada nic równego w naszej literaturze i zajmuje stanowisko wyjątkowe. Sama wyjątkowość tego zjawiska literackiego skłania do wyjaśnień tem bardziej, że w dziedzinę myśli wkraczała już niejednokrotnie przed nim poezja i to poezja największych wśród naszych twórców. Myślicielem bowiem, jeśli pominiemy dawniejszych, jest i Mickiewicz w lirykach rzymskich i Słowacki w *Genezis z ducha* lub pismach mistycznych i Krasiński w poirydionowym okresie swej twórczości i Norwid już od *Promethidiona* począwszy.

Myśl jednak tej nawskróś religijnej i moralnej organizacji duchowej, której na imię Mickiewicz, zamyka się niemal wyłącznie w sferze moralnej człowieka. Sumienie — sumienie własne, sumienie jednostki, narodu, państwa, ludzkości — oto centr, wokół którego krąży świat jego heroicznej myśli. Dla Słowackiego myśl jest tylko kontynuacją twórczości poetyckiej. Przyjmie za prawdę to, co stanie przed nim całe, skończone, »w błyśnieniu jednem«, jak wizja poetycka. Zdobywanie prawdy myślą jest mu obce; czerpie ją jak święty — z indywidualnego objawienia, bo objawienie jest dlań równoważnikiem poetyckiego natchnienia. Probierzem prawdy są dlań nie jej związki i wartości myślowe, ale jej walory obrazowe i poetyckie. Podobnie ma się spra-

wa z Norwidem, który różni się wprawdzie od Słowackiego skłonnością do spekulacji, przez studja młodzieńcze nabytą, ale poza estetyką nie chce widzieć świata i cały swój pogląd na świat stara się ująć w spekulatywne kategorje piękna. Cóż mówić o Krasińskim, któremu zbywa na tej pierworodnej cnocie myśliciela, jaką jest przyjęcie wszystkich konsekwencyj własnej myśli. Filozofja jest dla niego bądź to służebnicą polityki, bądź też składnicą argumentów dla pewnych z góry powziętych a uczuciowo mu dogadzających poglądów, lecz nie potrzebą duszy, poszukującej prawdy. Stąd pochodzi, że t. zw. okres filozoficzny w twórczości Krasińskiego musimy niestety uważać za okres upadku jego sztuki.

Poetą, dla którego myślowe opanowanie zagadnień istnienia i bytu świata stanowiło potrzebę duszy równie silną jak potrzeba tworzenia, który wobec zagadnień własnej i zdobyczy obcej myśli stawał z całkowitą uczuciową i moralną bezinteresownością myśliciela, był u nas jeden tylko Asnyk. On jeden zdołał oderwany szkielet pojęć i wiązań myślowych przyodziać w żywe ciało sztuki, nie wywichnąwszy jego zarysów, ani też nie naginając go do jakiejś artystycznej koncepcji.

Oparcie myśli nie na tym drobnym skrawku ludzkiego doświadczenia, który nam daje historja, ale założenie jej na zrębie wszechświata, filozofja przyrody w przeciwieństwie do historjozofji, stanowi najistotniejszą różnicę między nim a generacją romantyczną z pierwszej połowy XIX w.

W dziedzinę myśli o bycie (metafizyki) wkracza Asnyk niejednokrotnie już w drobnych swych utwo-

rach, zarówno poprzedniego jak i obecnego okresu (*Mgławice, Chór Oceanid, Światła, Wiecznie to samo*), ale jej całość, dającą wykończony, zamknięty obraz świata i filozoficznej wiary, zawarł w poemacie filozoficznym *Nad głębiami*, który jako cykl sonetów, ukazywał się w pismach oddzielnemi ustępami między 1883 a 1893 r. W szeregu świetnie skomponowanych, doskonale ilustrujących treść abstrakcyjną obrazów poetyckich rozwija poeta swą myśl o granicach ludzkiego poznania (teorja poznania), o wszechświecie, człowieku i Bogu (metafizyka), o prawie moralnem człowieczeństwa (etyka), o nieustannym rozwoju istnienia i życia (teorja ewolucji), a wreszcie na tej podwalinie filozoficznej zakłada niewzruszoną wiarę w odrodzenie własnego narodu. *Nad głębiami* jak z jednej strony jest najświetniejszym pomnikiem poezji filozoficznej w naszej literaturze, tak z drugiej znowu przez swą podstawę myślową i przez instynktowe parcie myśli w pewnym określonym kierunku stanowi jeden z charakterystycznych objawów umysłowości polskiej po r. 1863.

Czas ów określają nazwą pozytywizmu, podkładając pod to miano sumarycznie rzeczy tak różne, jak praktyczne lub kulturalne sprawy i dążności ówczesnego ż y c i a (»praca u podstaw«), jak panujący wówczas kierunek m y ś l i (»światopogląd«, przeciętna filozofja inteligentnego ogółu), a wreszcie najniesłuszniej — dążności występujące w t w ó r c z o ś c i artystycznej. Obchodzi nas tutaj druga z tych spraw, pozytywizm jako kierunek myślenia. Jeśli pominąć rozmaite popularne uproszczenia i hasła, wyróżnia się on wyłącznie p r z y r o d n i c z ą podstawą myślenia, zdecydowanie

materjalistyczną koncepcją świata i życia, a wreszcie nadmierną, częstokroć aż naiwną wiarą i wagą, przywiązaną do intelektu człowieka. Asnyk w swym poglądzie na świat podziela z epoką jedynie wspólny punkt wyjścia: przyrodniczą podbudowę myśli. Już jednak i w tym względzie zaznacza się różnica w tem, że szuka oparcia o dane nauk fizycznych, a nie a samą przyrodę ożywioną (w biologji) jak pozytywiści. Pozatem we wszystkiem niemal od nich się różni.

Jego metafizyka w przeciwieństwie do materjalistycznych koncepcyj pozytywizmu jest nawskróś spirytualistyczna i przedstawia tę odmianę spirytualizmu, którą nazywamy panpsychizmem. Istotę bytu stanowi dlań duch, a nie materja, znikoma, zmienna zasłona »łudzącej Maji«. Wszechświat wypełnia »pył ożywiony, co w przestrzeni krąży«, a tem jest emanacją Boga, »Ducha świata«, który »bezustannie czuwa i przyszłych istnień z siebie nić wysnuwa«. Różni się następnie Asnyk brakiem zaufania w zdolności poznawcze człowieka i ten sceptycyzm wysuwa na czoło swych rozmyślań. Stąd pochodzi, że w dalszym ciągu poematu środek ciężkości jego myśli przesuwa się od intelektu wyraźnie w dziedzinę woli, w sferę moralną człowieka, w dziedzinę etyki, opartej na poczuciu »związku z wszechświata ogromem«. Wskutek tego teorja rozwoju staje się dlań rodzajem prawa moralnego, rządzącego światem i niesie z sobą nakaz »Naprzód i wyżej!« W tem kosmicznem dążeniu do doskonałości przez kolejne przemiany (»gdzie śmierć jest stopniem wyższego rozwoju«) znajduje Asnyk oparcie dla swej wiary w naród, w odrodzenie Polski jako państwa.

Taką jak byłaś, nie wstaniesz z mogiły!
Musisz do życia wkroczyć życia bramą,
Musisz być inną, choć będziesz tą samą.

To włączenie zagadnienia Polski w systemat filozoficznej wiary, w metafizyczny obraz świata jest zjawiskiem w tym okresie wyjątkowem, świadczącem, że pomimo biegunowo odmiennych założeń i odmiennego pola widzenia, jest jednak Asnyk bliższym generacji wielkich romantyków, niż epoce współczesnej.

Inną różnicę między nim a epoką i przyjętemi wówczas mniemaniami stanowi jego negatywny stosunek do materjalizmu i jego sceptycyzm w ocenie zdobyczy gloryfikowanej wówczas »wiedzy ścisłej«. W tym względzie styka się Asnyk z drugim wielkim pisarzem tego okresu, a jednym z najgłębszych myślicieli wśród twórców, z Bolesławem Prusem. Występująca u tych dwu niepospolitych umysłów dążność do przezwyciężenia materjalistycznych poglądów epoki i poszukiwanie na podstawie przyrodniczej takiego rozwiązania zagadki bytu, któreby mogło stanowić oparcie dla niemilknącego i wiecznie czujnego przeświadczenia ludzkiej duszy, że szlak istnienia wiedzie nas ku celom wyższym, choć nieznanym, stanowi znamienną cechę umysłowości polskiej w tej dobie, która jak żadna inna usiłowała zbudować okratowane więzienie dla ducha i starała się przykuć człowieka do jego żłobu.

W jakim stopniu myśl Asnyka jest zależną od ścierających się w jego dobie systemów i teoryj, co z nich przyjmuje, a co odrzuca, jak je zużytkowuje, tego dotychczas z kompetentnej strony nie badano. Pewne ujęcia myślowe, a nawet sposób wyrażeń świad-

czy, że nieobcą mu była filozofja Schopenhauera, której rozgłos, rosnący po śmierci filozofa (1860), przypada właśnie na czas studjów poety w Heidelbergu. Zasadnicze jednak dążności myślowe, zawarte w utworze *Nad głębiami*, świadczą, że Asnyk zachowuje się opornie wobec twierdzeń podstawowych i zasadniczych tego wielkiego pesymisty. O wiele bliższą jest mu filozofja G. T. Fechnera i Ed. Hartmanna; na niektóre zgodności z ich poglądami zwróciliśmy uwagę w objaśnieniach tekstu.

III

ARTYZM I TECHNIKA

Pojęcia wstępne. Poezja jest sztuką, która sprawia nam zadowolenie estetyczne nie przez dostarczanie naszym zmysłom celowych postrzeżeń wzrokowych, jak sztuki oglądowe (malarstwo, grafika, rzeźba i t. d.), lub słuchowych jak muzyka, ale przez wywoływanie w naszej duszy odpowiednich przedstawień, ujętych w odpowiedni związek. Poezja jest przeto sztuką przedstawień, a nie sztuką słowa. Ażeby takie, estetycznie zadowalające przedstawienia w obcej duszy wywołać, trzeba je najpierw samemu posiadać i w duszy własnej stworzyć. Władza duszy, która przedstawienia stwarza, nazywa się wyobraźnią. Posiada ją każdy człowiek normalny; u poetów jednak jest ona intuicyjnie sprawniejsza, żywsza i silniejsza, niż u nas, zwykłych śmiertelników. Jest to różnica intensywności i stopnia, a nie jakości.

Tworzenie poetyckie jest funkcją (czynnością)

wyobraźni, a utwór i jego elementy owocem tej czynności, wytworem wyobraźni. Poeta bowiem, zupełnie inaczej niż malarz lub rzeźbiarz, tworzyć może już wtedy, gdy jeszcze nie pisze. Podobny w tem do muzyka, dla którego tworzeniem jest już samo wiązanie tonów jeszcze niewygranych, słyszanych »w duszy swej wnętrznościach«. Im doskonalsza wyobraźnia, tem doskonalsze jej wytwory, tem wyższa ich wartość. Te wartości dzieła, które zależą od zdolności i sprawności wyobraźni, będziemy nazywali artyzmem, ponieważ w nich zamyka się istota sztuki.

Taki wytwór czystej wyobraźni jako zjawisko niematerjalne, wewnętrzne, dziejące się w pewnym czasie, a więc przemijające, minęłoby nawet przy największej doskonałości bez śladu, zostałoby stracone nazawsze nietylko dla innych ludzi, ale nawet dla świadomości samego twórcy, gdyby nie zostało utrwalone. Narzędziem, zapomocą którego poeta wytwory swej wyobraźni utrwala (zapisuje), a następnie przekazuje do odtworzenia (reprodukcji) innym ludziom, jest język. Słowa są dla świadomości czytelnika lub słuchacza rodzajem sygnałów oznajmiających, jakie przedstawienia winna wyobraźnia odbiorcza stworzyć. Ażeby wytwory odbiorcy były równie silne i żywe jak w wyobraźni poety, do tego sam język nie wystarcza. Potrzebne są jeszcze rozmaite sposoby i środki, które ów proces udzielania i suggerowania ułatwiają. Należy do nich ujęcie rzeczy w pewną swoistą całość (rodzaje i odmiany literackie), podanie tej całości w odpowiednich dawkach i w odpowiedniem następstwie (układ, budowa utworu), na motywach osnowy, wy-

woływających najłatwiej pożądane przez autora kojarzenia (pomysły, wątki) i przy odpowiednim wtórze narzędzia językowego (kadencje, rytm, wiersz i t. d.).

O ile zdolność twórczą przynosi poeta już z sobą na świat, o tyle narzędzie, środki i sposoby komunikowania swych wytworów innym ludziom zastaje przeważnie gotowe, a przy wysokim poziomie kultury literackiej nawet bardzo udoskonalone. Może je kształcić i doskonalić dalej, ale przedewszystkiem musi je sam opanować, dojść do wprawy w posługiwaniu się niemi czyli mówiąc po prostu, musi się ich nauczyć. Jest to rzecz pisarskiego rzemiosła. Cała ta sfera twórczości jest zależna od przeszłości literackiej i od poziomu kultury literackiej w danym czasie. W tym zakresie największy genjusz jest zależny od poprzedników, a romantyczny, do dzisiaj pokutujący przesąd, jakoby poeta wszystko wyłaniał z siebie, jest zarozumiałem złudzeniem naiwnych ludzi, którym się wydaje, że cały świat dopiero od nich się zaczyna. Wszystko to, co poecie służy do utrwalania i udzielania wytworów swej wyobraźni innym ludziom, będziemy nazywali t e c h n i k ą literacką.

Klasyfikacja twórczości. Liryk posiada przed innymi poetami ten przywilej, że p r z e d m i o t u swego dzieła nie potrzebuje dopiero stwarzać w wyobraźni (zmyślać, jak się zwyczajnie mówi), ale wystarczy mu sięgnąć do wspomnień (przedstawień) własnej treści duchowej i czerpać z niej, co mu się podoba. Chodzi tylko o to, żeby owe przedstawienia artystycznie wyrazić i odpowiednio skomponować. Faktem jednak jest, że w wyrażeniu uczuć lub wzruszeń osobistych korzy-

stali lirycy z tego przywileju w stopniu bardzo nieznacznym i taka liryka bezpośrednia (bezpostaciowa) należy do rzadkości w każdej literaturze. Zwyczajnie wyobraźnia przetwarza przeżycie na jakiś przedmiot artystyczny, ujmując je w postać bądź to pewnego zdarzenia, bądź też osoby, zjawiska lub przedmiotu zewnętrznego tak, że utwór liryczny staje się właściwie minjaturowym poematem opisowym, czasem nawet dramatycznym. Poeta wyraża siebie, spowiada się za pośrednictwem opisu czegoś zewnętrznego, zapomocą opowiadania o czemś, co się stało lub przedstawienia czegoś, co się dzieje poza nim.

W takim n. p. *Hymnie* Słowackiego istotę utworu stanowi skarga poety na swój los. Uczucie to nie wyraża się jednak wprost, ale za pośrednictwem całego szeregu przedmiotów artystycznych, wywołanych lub przywołanych przez wyobraźnię. Widzimy wspaniały zachód słońca na morzu, wyobrażamy sobie postać poety na pokładzie okrętu, przedstawiamy sobie »lotne w powietrzu bociany«, dowiadujemy się o minionych doświadczeniach jego życia, o modlącej się zań »w kraju niewinnej dziecinie«, a nawet uprzytomniamy sobie tych »nowych ludzi«, którzy »w sto lat będą po nim marli«, patrząc na to samo słońce. Wszystkie te przedmioty, przywołane przez wyobraźnię, same przez się uczucia nie stanowią, ale służą za punkty oparcia dla uczuć poety, są rodzajem klawiszy, po których przebiega zasadniczy nastrój uczuciowy (motyw główny), ujęty w refren »Smutno mi, Boże«. Utwór liryczny staje się tutaj opowieścią o życiu, treść uczuciowa została ujęta w postać życiowego zdarzenia, w pewien

obraz z życia, umieszczony na wspaniale podmalowanem tle przyrody, z szeroką perspektywą w przeszłość, nieco zwężoną w przyszłość. Tego rodzaju lirykę, nadającą przeżyciom postać czegoś zewnętrznie wyobrażalnego, nazywamy p o s t a c i o w ą lub pośrednią.

Liryka uczuciowa Asnyka należy przeważnie do tego typu, posiada charakter wybitnie postaciowy. Nie mówiąc już o utworach zdecydowanie epickich, jak cykl *W Tatrach* lub *Z obcych stron*, większość jego liryk, zacząwszy od najwcześniejszych (n. p. *Różne łzy*), a skończywszy na późniejszych (n. p. *Samotne widmo*), transponuje przeżycie na wyobrażalną postać bądź to człowieka, bądź to rozwiniętego zdarzenia z życia, bądź też obrazu przyrody. Ulubioną formą, która służy poecie do postaciowania własnego przeżycia jest opowiadanie czy opowieść, rzadziej opis.

O p o w i a d a więc n. p. w prześlicznej *Abdykacji* o urokach jakiejś młodziutkiej czarodziejki, która z latami »zmieniła swoje korony tęczowe« na koronę... »z herbem nad bramą« i dziś »już nie jest tą samą — znikły, ach, czary«. Uczucie poety jest zawarte w sposobie opowiadania o dziejach tej ongiś »królewny cudownych gajów«. *Z podróży Dunajcem* jest opowieścią o podróży z kochanką »w krainę cudów, marzeń i mgły«, opowieścią wyposażoną w bogate tło krajobrazowe. *Powój* jest opowiadaniem, sięgającem w minione lata młodości i spajającem wspomnienia o »wesołej figlarce« z rozpamiętywaniem chwili obecnej. Podobny charakter opowiadania posiada *Zwiędły listek*, *Powrót piosenki*, *Na początku*, *Rozłączenie*, *Łabędzi śpiew*, *Dzieje piosenki* i cały szereg utworów, zaliczonych przez autora

do *Albumu pieśni*. Nieraz w opowiadaniu zwraca się autor jakby wprost do wyobrażonego słuchacza, dzięki czemu opowiadanie przechodzi w rodzaj rozmowy, a utwór otrzymuje charakter konwersacyjny (n. p. *Karmelkowy wiersz*, *Ty czekaj mnie*, *Niezabudki kwiecie*).

Rzadziej posługuje się poeta opisem, chociaż i tą, napozór wyłącznie epicką formą przedstawienia nie gardzi. Występuje ona zarówno w *Widmie jesieni*, *Czarodziejce*, *Cichem wzgórzu*, w *Astrach*, jakoteż w niektórych utworach *Albumu pieśni* (*Zaczarowana królewna*, *Barkarola*, *Mgławice*). Taki n. p. utwór czystej (bezpośredniej) liryki jak *W noc czerwcową* rozpoczyna się mistrzowskim opisem upajającej, jasnej nocy księżycowej. Wonieją kwiaty, świat rozpływa się w mgłach, przesyconych promieniami księżyca, białe chmurki żeglują po błękicie, powiewa lekki wiatr, który prószy wonnem kwieciem lipowem. Na tle tego obrazu wyraża dopiero poeta uczucia i wrażenia, których doznaje. Odsłania owe stany duszy niezdecydowane, zwane nastrojami, gdzie zacierają się granice między odrębnemi stanami świadomości, między uczuciem, myślą a postrzeżeniem, między marzeniem a rzeczywistością, między rzeczywistością a wspomnieniem. Technicznym (stylistycznym) środkiem, który znakomicie oddaje tę nieuchwytność przeżyć, są owe stale powtarzające się zdania pytajne, wypełniające całą drugą, rdzennie liryczną część utworu. Cała ta część jest już dziełem czystej liryki; gaśnie w niej, roztapia się pozaosobista postać rzeczy, a żyje jedynie — dusza czująca.

Jakkolwiek ujmowanie wzruszeń w formy bezpo-

staciowe spotkamy wyjątkowo już w niektórych utworach pierwszego okresu (n. p. *Gdybym był młodszy, Między nami, Bez granic*), to jednak dążenie w tym kierunku występuje wyraźniej dopiero w okresie drugim. W indywidualnym rozwoju twórczości Asnyka powtarzają się więc niejako ogólne tendencje rozwojowe liryki nowoczesnej, która ujawnia stałe dążenie od form postaciowych do bezpostaciowości i bezpośredniości artystycznego wyrazu. Pochodzące z ostatniej doby takie arcydzieła czystego liryzmu, jak *Ta łza, Przychodzisz do mnie, Choć pól i łąk*, są niemal zupełnie pozbawione treści, wysnutej z wyobraźni, nie mają prawie nic z fabuły. Są bezpośrednią transpozycją przeżycia na wyraz artystyczny. Nie posiadając wysnutego z wyobraźni przedmiotu, któryby dał się oznaczyć jakąś nazwą, nie posiadają temsamem — tytułu, lecz oznaczone są początkiem wiersza.

Charakter bezpostaciowy przeważnie nosi u Asnyka, podobnie zresztą jak i u innych twórców, liryka programowa i refleksyjna. Czynnikiem bowiem, zapewniającym jednolitość utworowi, staje się tutaj już sam temat, który autor rozwija, myśl, którą rozsnuwa lub sprawa, na którą stara się oddziałać. Charakterystycznem jest dla twórczości Asnyka, że ten jednoczący czynnik, tkwiący w temacie, często mu nie wystarcza. Wtedy poeta stara się przyoblec myśl lub zagadnienie życiowe w jakąś postać, która jest bądź to uosobieniem (personifikacją) pewnych pojęć, bądź też postacią fantastyczną, mającą ilustrować myśl poety.

Uosobieniem zwątpienia, ciążącego nad świadomością współczesną, jest Widmo w utworze *Nad prze-*

paścią, podobnie jak Wędrowiec w tymże utworze uosabia nieustępliwość ducha, heroiczną determinację nowoczesnego człowieka, zmierzającego niezłomnie mimo wszelkie przeszkody »ku swemu przeznaczeniu«. Z utworu tego widać, jak głęboko w nowoczesność sięgają niektóre formy poezji starożytnej. Formalnie bowiem nie jest to nic innego, jak dobrze znana czyto z biblji, czyteż z literatur starożytnych przypowieść, ujmująca problem życiowy w sytuację dramatyczną i posługująca się dialogiem. Podobną formą posługuje się poeta w *Samotnem widmie*, w *Słonku*, *Czarodziejce*, a z wykluczeniem dialogu także w *Kopciuszku*.

Jedną z cech liryki programowej jest to, że nie tyle chodzi w niej o wyrażenie siebie, ile o wywołanie zamierzonych uczuć, sądów, przekonań lub aktów woli w duszy słuchacza. Ten pozaosobisty cel artystyczny zbliża ją do wymowy. Podobnie jak jej prozaiczna siostra, zdąża retoryka liryczna do tego, by słuchaczowi rzecz odpowiednio przedstawić, przekonać go i porwać t. j. nadać pewien kierunek jego woli. Z pomiędzy utworów Asnyka ta grupa wierszy uległa w wyborze niniejszym może najdalej posuniętemu skreśleniu. Nie pochodzi to stąd, jakobyśmy takiej poezji nie uznawali lub odmawiali jej miana sztuki, bo w takim razie trzebaby z dziejów naszej poezji wykreślić takie ustępy najczystszej a przecudnej wymowy jak *Grób Agamemnona* lub najświetniejsze ustępy *Beniowskiego*, Mickiewicza *Odę do młodości*, *Do matki Polki* lub *Do przyjaciół Moskali*, ale z tego powodu, że Asnyk, mówiąc szczerze, nie urodził się na — mówcę. On rozumuje

miast przekonywać, uzasadnia miasto porywać lub wzruszać. Wymowa jego nie posiada ani żaru Mickiewicza, ani wspaniałego strumienia obrazów Słowackiego, ani pasji Byrona ani nawet szumnej, a przecież czarującej ucho przepyszną symfonją słów, pompy retorycznej Wiktora Hugo.

Z długiego szeregu jego liryk retorycznych można wymienić kilka zaledwie, które przetrzymały próbę czasu i mogą się podobać dziś jeszcze, bo biją nurtem szczerego natchnienia i — co rzadkie u tego intelektualisty a dla mówcy niezbędne — tętnią przeświadczeniem duchowej łączności ze słuchaczem. Dobrze bowiem mówić można tylko do tych i tylko wtedy, gdy się posiada wspólny z audytorjum rytm duszy. Do takich udałych dzieł poetyckiej wymowy nie wahamy się zaliczyć *Na Nowy Rok*, *Daremne żale*, *Pobudkę* lub *W 25 rocznicę powstania*, który to utwór poza walorami retorycznemi podbija nas jeszcze przecudną poezją wspomnień. Reszta to — rymowana gazeta. Niektóre z utworów tego rodzaju znalazły się w wyborze obecnym raczej jako dokument historyczno-literacki niż dzieło sztuki. Chodziło bowiem o to, ażeby przez wybór samych świateł, a pomijanie cieni, nie zacierać prawdziwego oblicza tej twórczości i nie odbierać jej piętna czasu.

* *
*

Artyzm. Miarą wartości artystycznej dzieła literackiego jest siła i sprawność wyobraźni, którą poznajemy z tego, jak poeta »odczuwa« i opanowuje istotę tworzonego przez siebie p r z e d m i o t u a r t y s t y c z n e g o, przy pomocy jakich przedstawień wydobywa rzecz z ni-

cości, jak ją sobie uświadamia, w jakich szczegółach, rysach lub barwach ją widzi »przed oczyma duszy«, czyli jaki jej nadaje w y r a z a r t y s t y c z n y, a wreszcie, jak panuje wyobraźnią nad całością dzieła, nad splotem i stosunkami wzajemnemi zawartych w niem przedmiotów, czyli jak k o m p o n u j e swój utwór.

Przedmiot artystyczny. O ile chodzi o odczucie i opanowanie przedmiotu, najwcześniejsze utwory Asnyka nie świadczą o szczególnem skupieniu twórczem, o wielkiej sile i czułości wyobraźni. Opinje lub zapatrywania, założenia teoretyczne lub upodobania literackie, jednem słowem cały ten nanos intelektualistyczny, mącący proces twórczy u początkujących pisarzy, zbija niejednokrotnie intuicję twórczą z prostej drogi i psuje wartość wizji artystycznej. W *Śnie grobów* »Anioł przeznaczeń«, pojęty jako genjusz dziejów, jako niewzruszony, ale sprawiedliwy duch-sędzia, ważący na szali dziejowej uczucia i czyny generacji romantycznej, wypada z swej nadziemskiej roli, kiedy zwyczajem ziemskich śmiertelników puszcza się na złośliwe wycieczki przeciw genjuszowi epoki poprzedniej (I, 286—94). Poeta zatraca w tem miejscu odczucie istoty owej postaci zmyślonej, podsuwa jej swoje osobiste, chwilowe mniemania i odruchy myślowe, nie czując, że psuje przez to kreację artystyczną. W *Echu kołyski* nie wstawia się poeta w przeżycia m a t k i, rozmyślającej nad kolebką dziecięcia, wkłada jej poprostu w usta refleksje swoje własne, wskutek czego ta matka mówi do dziecka tak, jak nigdy żadna matka nie czuje, ani nie myśli. W poemacie lirycznym *Z podróży Dunajcem* zbyt słabe jest skupienie twórcze i przejęcie

się momentem przeżycia, skoro poeta miast spowiadać się z tego, co czuje, może układać sobie, co będzie czuł lub myślał, jak kochanka w pewnej chwili winnaby się zachować i co on wtedy mógłby pomyśleć, odczuć lub uczynić.

Gdy mówimy dla przykładu o tych krzywiznach wyobraźni w utworach młodzieńczych, nie należy zapominać, że pewność ręki w ujęciu artystycznego przedmiotu, zdolność żywego zachowania go w wyobraźni przez cały ciąg utworu, zawodzi bardzo często nawet największych poetów w początkach ich twórczości. Na odwrót znowu podziwiać musimy cudne wżycie się w sytuację duchową własną i swych słuchaczy we wierszu tak wczesnym, jak *Na Nowy Rok*, opanowanie pola wzruszeń w *Róży*, w *Ja ciebie kocham* lub *Gdybym był młodszy*, przedziwną intuicję odczucia i żywość widzenia postaci w *Abdykacji*, w *Niezabudki kwieciu*, w *Powoju*, *Czarach* lub *Widmie jesieni*.

Do prawdziwego mistrzostwa wznoszą się w tym względzie kreacje, pochodzące z drugiego okresu twórczości. Jak serdeczne wniknięcie w niedolę złamanego ludzkiego serca przemawia do nas z *Łabędziego śpiewu*, jaka szczerość przeżycia i prostota jego przedstawienia w *Astrach*, jaką zachwycającą żywość wizji, przeczystość barw, linij, świateł i cieni posiada krajobraz *Ranku w górach*, *Letniego wieczoru* lub *Wodospadu Siklawy*, ile życia tętni w takim *Fresku pompejańskim* lub w *Pointe du Raz*, jaka przejmująca groza w widmowej rzeźbie *Morskiego Oka*, co za bezpośredniość i wibrująca czułość na nieustanne, wiecznie pulsujące życie przyrody w *Nocy pod Wysoką*, jakie prze-

nikliwe wejrzenie w duszę zbiorową odsłania *W 25 rocznicę* lub *Szkic do współczesnego obrazu!* Pisarz, w którego duszy rodziły się zjawy przyrody, człowieka i życia, świata zewnętrznego i poruszeń wewnętrznych, tak żywe i do głębi odczute, był bezwątpienia wielkim poetą.

Wyraz artystyczny. Podobnie jak rysownik przemawia do nas linją, malarz barwą, rzeźbiarz kształtem płaszczyzn, a architekt kształtami utworów przestrzennych, tak poeta mówi do naszej wyobraźni (choć jeszcze nie do ucha) jakością i celowością wywołanych przedstawień, które ujęte w słowa, stanowią wyraz artystyczny. Podobają się nam wyrazy artystyczne, które wywołują przedstawienia żywe, pulsujące tętnem przedmiotu, wprowadzające w odczucie jego istoty. W tym względzie sztuka Asnyka z doby wcześniejszej niejednokrotnie chroma, podobnie jak w przedmiocie artystycznym. Niepodobna bowiem dobrze wyrazić tego, czego sobie doskonale nie wyobrażamy lub nie odczuwamy, nad czem nie panujemy całą naszą duchowością.

Jeżeli w poemacie *Z podróży Dunajcem* poeta, chcąc wyrazić to idealizujące przeistoczenie, któremu ulega dusza kochanki w jego wyobraźni, powie: »A tak cię sen mój sercem odmieni, że mi wykwitniesz, *jak biały kwiat pełen miesięcznych, drżących promieni*, rzucony ze mną w fantazji świat« — to otrzymujemy przedstawienie obrazowe, samo przez się wprawdzie wcale piękne, ale niewiele mówiące. Bo jakkolwiek przemawia do naszej wyobraźni wizja białego kwiatu, opromienionego drżącem światłem miesięcznem, to jednak o istocie przeżycia, o tem, czem dla poety stała

się ukochana, nic nam to przedstawienie jeszcze nie mówi. Jest sobie ładnym poetyckim frazesem, ale niczem więcej. Gorzej jest dalej, gdzie poeta powie: »I będę mniemał wtenczas półsenny, że *na twych marzeń tęczowem tle widzę uczucia odblask promienny, płynący ku mnie na srebrnej mgle*«, bo ten obraz nietylko że żadnego przeżycia nam nie uzmysławia (nie wyraża), ale nadto nie da się wogóle przedstawić lub odczuć, spływa bez śladu po ludzkiej świadomości. Składa się z elementów tak nieuchwytnych, intelektualistycznych i oderwanych, że nie jesteśmy w stanie przedstawić sobie lub odczuć ów »odblask uczucia« poety, płynący ku niemu »na srebrnej mgle« (?), a widziany (!) »na tęczowem tle marzeń« kochanki. To się nazywa kwieciście pisać, a nic nie powiedzieć.

Podobna skłonność do przedstawień czysto pojęciowych, abstrakcyjnych lub też do obrazów zużytych, wytartych i zbanalizowanych, a więc nie działających już na wyobraźnię, widoczna n. p. w utworze *Ach, jak mi smutno*, gdzie autor, spowiadając się ze smutku po odjeździe ukochanej, powie: »mój anioł mnie rzucił, w daleki odbiegł świat i próżno wzywam, ażeby mi *zwrócił zabrany marzeń kwiat*«. Ten »kwiat marzeń« tworzy obraz tak nikły i tak doskonale wówczas oklepany, że mógłby bez szkody figurować w jakiejś gadatliwej poezji studenckiej. Dobija go jeszcze owa możność »zwrócenia«, która zniża całe przeżycie do rzędu jakiejś rzeczy martwej i bezdusznej. Podobna jałowość w następnym wyrazie: »Serce się jeszcze zrywa i rozpacza, *szukając jasnych tchnień*«. Co to mają być »jasne tchnienia«, których na dobitek niby wiatru

w polu można... »szukać«, tego nietylko nie odczuje intuicja, ani nie wystawi sobie wyobraźnia, ale nawet nie schwyci intelekt. To są puste ornamenty słowne, kaligrafja wierszopiska, a nie tworzenie.

Jaki jednak żywy, nasycony uczuciem, nawskróś przejmujący jest obraz, wyrażający tuż zaraz ciemne przeczucie fatum, wiszącego nad sercem: »*cięży już nad niem niewidzialna ręka*«. Czyż może być coś prozaiczniejszego od »ręki«? A jednak ten wyraz artystyczny, niewyszukany, naturalny oddaje lepiej i żywiej maluje istotę rzeczy, niż wszelkie kunsztowne i wyszukane »jasne tchnienia«, »cienie grobów«, czy »kwiaty marzeń«. Ten obraz żyje w naszej świadomości, pulsuje krwią przeżycia; można powiedzieć, że on jeden ratuje cały ten utwór ckliwy i anemiczny. Skłonność do posługiwania się pojęciami oderwanemi, wyobrażeniami zbyt szerokiemi i ogólnikowemi, sądami i wnioskowaniem w miejsce wiązania obrazów, zabija w głównej mierze lirykę retoryczną Asnyka. Jest to poezja chora na intelektualizm.

Już jednak najwcześniejsze utwory pierwszego okresu zdobywają się niejednokrotnie na wyraz pełen siły, na przedstawienia, dyszące treścią emocjonalną lub znaczeniową. W *Różnych łzach* pomimo młodzieńczej afektacji, pomimo skłonności do efektów i widocznego jeszcze polowania na »śliczności« [1], zdobędzie się już poeta na to, że powie szczerze, poprostu,

---

[1] Widoczne to w wyrażeniach następujących: »spotkałem dziewicę nadobną; ta łzy lała *na kwiatów kielichy*« (koniecznie »na kwiatów kielichy«!); »Jej westchnienia z lekkiem wiatru drżeniem *w jedną falę spływały harmonji* i t. p.

a dobrze: »te wyrazy tak proste i smętne *ostrzem noża utkwiły w mem sercu*«, »usiadłem nad morzem samotny, *wyklinając me życie tułacze*«, »serce moje *pękało z żałości*, myśl za morze popłynęła dalej i zostałem *jako głaz w ciemności*«. Proste, niewyszukane zakończenie *Karmelkowego wiersza*: »Z serca pożytek niewielki, więc mam w zapasie karmelki — dla dam!« — siedzi jak przylepione, a rytmem przypieczętowane na amen. A zachwyt miłosny czyż wyraził kto prościej i naturalniej jak Asnyk w tem wyznaniu: »Gwiazdbym nie szukał na niebie ani miesiąca, alebym patrzał na ciebie, boś więcej promieniejąca od gwiazd na niebie« *(Gdybym był młodszy)*.

Na wysoki stopień doskonałości wznosi się mowa poetycka Asnyka w drugim okresie twórczości, zwłaszcza w utworach opisowych i filozoficznych. Przyroda czy człowiek, myśl czy wzruszenie przesuwa się wtedy przed naszą wyobraźnią w przedstawieniach pełnych krzepkości i mocy, odczutych, tętniących życiem. Rzecz opisywana staje jak żywa, ujęta w linje niezrównane, w barwy przepyszne i niezapomniane: »W głębi *toń jeziorka sina* i mchu na głazach *zielony aksamit*«... »Na *niebie jeszcze dzień* panował biały, a słońce, góry zasłonięte grzbietem, *barwiło* w szczytach *wyzębione* skały *złotem*, *purpurą* albo *fioletem*«... »Noc gęste *mroki zapuściła* wszędzie... i tylko ową *błękitną ciemnotę* gdzieniegdzie *gwiazdy przetykały złote*«. Takie obrazy w *Nocy pod Wysoką* wydają się nieodwołalne i wieczne jak sama przyroda, jak dzieło Stwórcy.

Na wyrażenie myśli oderwanej lub złożonych zjawisk zbiorowego życia znajduje Asnyk niejednokrotnie

obrazy, chwytające przedziwnie puls rzeczy, pełne wymowy, jedyne. Czyż można żywiej wystawić wyobraźni chwile nawałnicy i grozy dziejowej jak temi przedstawieniami *Pobudki:* »twierdza w gruzy się wali, płonie nad głową dom«? Konstrukcję myślową tak oderwaną, suchą, matematyczną niemal, jak pojęcie ciągłości historycznego rozwoju, ilustruje poeta obrazem, który ideę zasadniczą tłumaczy lepiej niż najbardziej wnikliwa dysertacja:

Jak ptaki, kiedy odlatywać poczną,
Bez przerwy ciągną w dal przestrzeni siną,
I horyzontu granicę widoczną
Raz przekroczywszy, gdzieś bez śladu giną,

Tak pokolenia w nieskończoność mroczną
Nieprzerwanemi łańcuchami płyną,
Nie wiedząc nawet, skąd wyszły... gdzie spoczną...
Ani nad jaką wznoszą się krainą.

Nad głębiami s. IV.

Ulubionym środkiem artystycznym w wyrażeniu przyrody lub zjawisk fizycznych jest u Asnyka, podobnie zresztą jak u każdego poety, ich przepostaciowanie na miarę ludzką, antropomorfizm poetycki. Powolne zamieranie życia w przyrodzie jesiennej uzmysłowi nam postać fantastyczna, *Widmo jesieni*, unoszące się nad ziemią i dobijające w sposób nieubłagany tlejące jeszcze tu i ówdzie resztki życia. Przenośnia poetycka, obraz zastępczy rzeczy, urasta tutaj na postać samodzielną, staje się s y m b o l e m, którego życie określa sama tylko treść uczuciowo-znaczeniowa, nadana mu przez poetę. W ten sposób na długo przed skrystalizowaniem się symbolizmu jako świadomego kierunku li-

terackiego [1] powstaje ten pierwszy w naszej liryce utwór zdecydowanie symboliczny.

Limba przez stałe wydobywanie analogij ludzkich w nieożywionym przedmiocie staje się niemal istotą żywą, przedstawicielką nieugiętej indywidualności ludzkiej, która trwa niezłomnie na górnym zrębie swego ideału i nie zniży się nigdy, chyba »strzaskana przez gromy«. Na prządkę, która chwyta śnieżne, po skałach rozpierzchłe przędziwo, i nucąc od wieków pieśń jednę i tę samą, wysnuwa swą wstęgę srebrzystą — przeistacza się w wyobraźni poety »wartki strumień szumiącej Siklawy« (*Wodospad Siklawy*). Dobrym, troskliwym, współczującym olbrzymem staje się *Giewont*, piastujący od wieków rozsiadłe u stóp jego plemiona góralskie; znający wszystkie ich dzieje minione i obecne, ich radości i smutki, cnoty i winy, a patrzący z pobłażaniem lub z uśmiechem wyrozumienia na ich zwady, zabiegi lub starcia.

Cechę ogólną wyrazu artystycznego Asnyka stanowi powściągliwość, miarkowanie tonu. Unika on tonów silnych, zjaw żywiołowych, barw jaskrawych i silnych kontrastów. Odbija się w tem charakter jego miękkiej, kontemplatywnej i refleksyjnej osobowości, stroniącej od podniet mocnych, nakładającej jakby tłumik na płynące do duszy odgłosy świata. Nie znajdziemy u niego ani żywiołowości Mickiewicza, ani zawrotnej fali obrazów i kolorystycznego bogactwa Słowackiego. Obrazy jego nie tyle przemawiają bogactwem i soczystością barw, ile natężeniem świetlnem, łagod-

---

[1] Najwcześniej we Francji między r. 1885 a 1890; *Widmo jesieni* pochodzi prawdopodobnie z 1871.

nym doborem świateł i cieni. W przedstawieniu świata wewnętrznego nie spotkamy u niego wybuchowych manifestacyj duszy, stanów rozżarzonych do białości, okrzyków bolu lub dławiącego łkania, drgającej mowy wielkiego uniesienia lub pasji. Wyraz artystyczny jest zneutralizowany przez świadomość, nastrojony na przyciszony, molowy ton przeżycia. Wzruszenia najsilniejsze i przejmujące poszukują u niego jakby instynktownie ciemności i nocy [1], ścierającej kontur obrazów i tłumiącej żywość barwy. Jest to mowa jakby »zbudzonego w mogile człowieka, co z przerażeniem w tej podziemnej ciszy, zamierający własny krzyk swój słyszy«. Tam, gdzie Asnyk podnosi ton, gdzie chce mówić »prosto a z krzykiem«, poezja jego najczęściej zaczyna stąpać na koturnach, staje się nienaturalną, krzykliwą, sztucznie patetyczną (*Pod stopy krzyża. Rezygnacja, Na pobojowisku, Sam na sam*).

Kompozycja. Ponieważ kompozycja jest wynikiem stosunków istniejących między poszczególnemi elementami utworu, trudno ją scharakteryzować ogólnikowo bez wejrzenia w szczegóły tych stosunków. Rozpatrzymy je na przykładzie szczegółowym, a później przyjdziemy do uogólnień, o ile one w niniejszym ryczałtowym przeglądzie są możliwe. Weźmy dla przykładu utwór, pochodzący z pierwszego okresu, który nie jest ani skończonem arcydziełem, ani też płodem poronionym, może przeto dać pojęcie przeciętne o kompozycji Asnyka — *Widmo jesieni*.

[1] *W ciemności grobu, W wieczny cień, Astry, Głos wołający, Ból zasnął, Noc pod Wysoką, Przychodzisz do mnie.*

Pierwszy moment utworu (w. 1—2) daje nam postać nieba. Dobywa ją autor przy pomocy dwu wyrazów artystycznych, pierwszy wywoływa wspomnienie nieba, jakiem ono było niegdyś, pełne pogody i jaśniejące żywością błękitu; drugi daje obraz obecny — niebo martwe, przygnębiające szarością cieni. Artystyczna waga momentu polega nie na jakości przedstawień, ale na ich związku, na kompozycji, w tym wypadku na *kontraście*. Ta okoliczność, że obraz szary, przygnębiający, następuje po wspomnieniu miłego obrazu przeszłości, budzi mimowoli żal za tem, co minęło bezpowrotnie i nazawsze, zabarwia uczuciowo cały moment.

W wierszu trzecim zjawia się nowa postać, a więc nastaje moment nowy. Z szarych cieniów, wlokących się po niebie, wynurza się »jakiś duch«, widmo; drugi wyraz (w. 4) wnosi do utworu element nowy, dotychczas nie istniejący. Obok dotychczasowego żywiołu wyobrażeniowego i uczuciowego zjawia się element akcji — widmo »zimną dłoń *kładzie* na ziemi«. Zasadniczy efekt momentu posiada w przeciwstawieniu do momentu poprzedniego nie charakter uczuciowy, ale wrażeniowy. Czucie zimna przejmuje nas, gdy sobie przedstawimy owo dotknięcie ziemi (matki Ziemi!) przez »zimną« dłoń widma.

Począwszy od wiersza 5 (w. 5—12) zajmuje się poeta wyłącznie przedstawieniem (opisem) widma. Postać, poprzednio jedynie wprowadzona w krąg naszej świadomości, tajemnicza, bliżej nieokreślona, ponadto zaraz po swem zjawieniu odwracająca uwagę od siebie na wykonywaną przez siebie akcję, dopiero teraz jawi

się nam w pełni artystycznego wyrazu i skupia na sobie czynność wyobraźni. Jest to więc moment nowy, o charakterze opisowym, odpowiadający mniej więcej temu, czem są sceny sytuacyjne w dramacie, lub ustępy analityczne w powieści. Pierwszy wyraz artystyczny (w. 5—6) okazuje nam poprzez gazę mgieł całość postaci, drugi (w. 7) i trzeci (w. 8) ożywia ją, owiewa tchnieniem człowieczeństwa, wydobywając znamiona tak rdzennie ludzkie, jak »wzrok« i »twarz«. Każdy następny skupia naszą uwagę na jednym szczególe, pozornie czysto dekoratywnym — na wieńcu. Ten z powodu bogactwa wyrazów (sczerniały, sączy wilgoć, sterczy kolcami cierni w miejsce kwiatów opadłych), urasta do znaczenia jakiejś zjawy wymownej, istotnej i wielkiej wagi. On dopiero odsłania nam znaczenie postaci, wprowadza w jej rozumienie, odkrywa niejako jej duszę, kojarząc dzięki pewnym właściwościom wyrazów artystycznych widzenie wieńca z odpowiedniemi zjawiskami przyrody. Te charakterystycznie jesienne szczegóły wieńca, odkrywają przed nami duszę postaci, wyśpiewują jej treść wewnętrzną, mówią, że ona jest upostaciowaniem zamierającego w przyrodzie życia, że jest »widmem jesieni«.

W całości posiada ten moment charakter opisowy i myślowy; stwarza on szereg pozycyj obrazowych dla wyobraźni i zaciekawia, budzi zastanowienie, kto jest ta postać, skłania do odkrywania jej istoty, a więc wywołuje w nas pewien proces myślowy. Dzięki intelektualnemu charakterowi estetycznego doznania, nie jesteśmy w stanie zająć wobec artystycznej zjawy ja-

kiejś postawy uczuciowej. Wchodzi ona w krąg naszej świadomości, nie witana przez jakieś wyraźne (uświadomione) uczucie przyjazne lub nieprzychylne. Nie ujmuje ani nie odpycha, jest uczuciowo obojętna. Mimoto nie pozostaje bez wrażenia. Zasnute mgłą spojrzenie widma, jego twarz chłodna, wieniec sczerniały, odarty z kwiatów, sączący krople wilgoci, sterczący ciernią oślizgłych kolców — wszystko to wywołuje pewne nieuświadomione przygnębienie. To podświadome czucie, wywołane przez wrażeniowe zabarwienie wyrazów artystycznych, stanowi ton zasadniczy tego momentu.

Po momencie, poświęconym wydobyciu i ujawnieniu postaci głównej, następuje moment nowy (w. 13—18 średniówka) przedstawiający ruch i działanie postaci. Widmo »płynie« ponad ziemią. Wola, kierująca jego ruchami, demaskuje się teraz jako zdecydowanie wroga naszym uczuciom bytowym, naszej woli, naszemu instynktowi istnienia. Niby jakiś duch grozy, wieszczący zatracenie, unosi się ono z ponurą determinacją (»z schyloną twarzą«) ponad światem żyjącym, wywołując zamarcie serca w przyrodzie (»ciszę złowrogą«). Jego unicestwiające spojrzenie, tem okrutniejsze, że »łzawe«, rozsiewa dokoła nastrój przedśmiertny — »senność, smutek i trwogę«. Z zaciętym uporem ponawia raz jeszcze czynność poprzednio wykonaną; wyciąga swą dłoń (ową »dłoń zimną«!) i to skrzepłe, okrutne ramię śmierci przyciska do żywego jeszcze łona matki-Ziemi. Wśród wiersza (średniówka) niby w bolesnem zaparciu tchu pośród śmiertelnego oczekiwania, zastyga moment artystyczny.

Następuje katastrofa i rozwiązanie:

...ziemia się wzdryga
Lecz tchem grobowym rażona,
Martwieje, głuchnie, zastyga.

To drgnienie ogromu ziemi, będące reakcją na unicestwiające, zabójcze dotknięcie widma, odsłania nam, że w tej ogromnej a bezsilnej istocie bije jeszcze jakieś słabiuchne tętno życia. Czemś bezlitosnem, nieludzkiem staje się przeto ów akt mordu, spełnionego przez widmo. Jest to jakby dobijanie chorej istoty, leżącej w agonji na śmiertelnej pościeli. Dlatego z uczuciem ulgi przyjmujemy cios następny, porażający postać konającą odrazu swym »tchem grobowym«. Trzy wyrazy następne zarówno treścią swych przedstawień, jak i zestrojeniem wzajemnem oddają kolejno poszczególne stadja zamierania, agonję organizmu.

O ile możnaby utwory oznaczać wedle ich przedmiotu, to *Widmo jesieni* nazwalibyśmy utworem impresjonistycznym, albowiem przedmiotem artystycznym, który poeta tutaj wyraża, są jego wrażenia (impresje), doznane na widok obumierającej przyrody w jesieni. Jednakowoż przedmiot ten jest wyrażony wprost zaledwie w momencie pierwszym, w momentach następnych wyrażony on jest pośrednio, za pośrednictwem postaci fantastycznej, która pozatem że ma wyrazić osobiste uczucia i doznania poety, żadnej treści własnej nie posiada. Jest to przenośnia poetycka, zjawa zastępcza przedmiotu, rozwinięta na postać, symbol literacki. Ze względu więc na wyraz artystyczny, rozstrzygający tutaj o charakterze artystycznym całości, nazwać możemy ten utwór symbolicznym.

Jeżeli teraz zastanowimy się nad całością i spytamy siebie, z czego został skomponowany ten wytwór duchowy, który powstał w wyobraźni poety, a powtarza się w naszej, nie trudno nam będzie wyróżnić w nim trzy składniki kompozycyjne: 1) tło (miejsce) akcji, przestrzeń między niebem a ziemią, 2) postać główną i działającą, Widmo jesieni, i 3) postać bierną, Ziemię. Wewnętrzną nicią, która spaja te składniki w naszej wyobraźni na jednolitą całość, jest akcja postaci głównej. Pod względem więc kompozycyjnym przedstawia się *Widmo jesieni* jako minjaturowy dramat; jest to jakby misterjum o dwu postaciach, osnute na tle życia przyrody.

Z tego punktu widzenia łatwo zdać sobie sprawę z zalet i niedostatków kompozycji. Zaletą bezsprzeczną jest to, że poeta nie poprzestał na samym opisie fantastycznego widma, ale uczynił nas świadkami jego działania. To udramatyzowanie postaci daje nam żywsze i silniejsze przedstawienie rzeczy, aniżeli prosty opis dokonywania się zmian w przyrodzie. Kompozycję całości trudno mimoto uznać za idealną. Moment trzeci, opisowy, (ww. 5—12) jest w stosunku do reszty nietylko zbyt wyczerpujący i szczegółowy, ale, co o wiele ważniejsze, zanadto realistyczny. Wieniec na czole Widma jest oddany z taką wyrazistością i plastyką, że postać traci przezto cechy widma, staje się czemś żywem, zjawą niemal że dotykalną, niezharmonizowaną z rozwiewnością wizji fantastycznej. To, co w innych warunkach byłoby niewątpliwie zaletą, tutaj staje się wadą. Następnie ze względu na dramatyczność kompozycji zbyt późno, bo dopiero po katastrofie wprowa-

dza poeta Ziemię jako istotę ożywioną (»ziemia się wzdryga«). Wrażenie silniejsze osiągnąłby poeta, wyrażając to ożywienie już podczas wprowadzenia Widma, kiedy ono »zimną dłoń kładzie na ziemi«. Bez tego ożywienia i wydobycia roli Ziemi jako postaci, akcję Widma śledzimy aż do chwili katastrofy bez należytego napięcia.

Pomimo wybitnej postaciowości w pierwszym okresie rzadko stara się Asnyk o kompozycję równie dramatyczną, jak tutaj. Bardzo często zadowala się jedynie surogatem dramatyczności, scenerją i dialogiem. W ten sposób komponowane są n. p. *Różne łzy*, *Gałązka jaśminu*, *Słonko*, a w formie opowiadania także *Niezabudki kwiecie* i *Czary*. Wszędzie tutaj mamy zarysowaną scenerję, a na niej umieszczone postaci, których dialog stanowi główny środek wyrażenia tego, o co poecie chodzi. Jest to kompozycja dość szablonowa i konwencjonalna, oparta na schemacie konstrukcyjnym, sięgającym jeszcze czasów sielanki (n. p. *Laura i Filon* Karpińskiego), a poprzez balladę i romancę z doby mickiewiczowskiej (n. p. *Romantyczność*, *Świtezianka*, *Dudarz*), sięgająca głęboko w drugą połowę XIX wieku.

Jeszcze sztuczniejszą od niej jest konstrukcja jednopostaciowa, operująca monologiem. Ma to być liryka pozaosobista, coś w rodzaju epickiego fragmentu. Autor przedstawia w pewnej sytuacji jakąś postać i każe jej przemawiać lub wynurzać się na dany temat; stąd retoryzm stanowi nieodłączną cechę utworów tego rodzaju. Taką konstrukcję monologistyczną posiadają przeważnie pseudoklasyczne elegje lub dumy

(n. p. Niemcewicza *Duma o Żółkiewskim)*. W dobie romantyzmu, który w rzeczach techniki konstrukcyjnej był wielki mąciwoda, ale pomysłowości własnej okazał niewiele, z szczególnem upodobaniem hołdował tej formie w naszej liryce J. B. Zaleski w swych dumkach i poematach pseudohistorycznych *(Dumka Mazepy. Dumka Kosińskiego*, epizody *Damjana Wiśniowieckiego)*. Tą sztuczną formą posługuje się Asnyk rzadziej, ale jej jeszcze nie unika zupełnie. Posługuje się nią zwłaszcza wtedy, kiedy wypowiada jakąś myśl lub naukę, pretendującą do powszechnego uznania, a przez włożenie jej w usta jakiejś postaci fikcyjnej stara się odebrać jej posmak mniemania subjektywnego. Na tym schemacie konstrukcyjnym opiera się więc przeważnie kompozycja utworów o charakterze tendencyjnym lub moralizująco-dydaktycznym, jak n. p. *Juljan Apostata. Echo kołyski. Czarodziejka. Na pobojowisku.*

Do ideału kompozycji lirycznej, a więc do skupienia elementów około pewnego momentu przeżycia, stanowiącego emocjonalną czy myślową dominantę utworu, zbliża się Asnyk już niejednokrotnie w pierwszym okresie twórczości, zarówno w liryce czystej, jak i postaciowej. Taki *Powój* n. p., choć jest opowieścią o doznaniach dawno minionych i obecnych, posiada jednolite zabarwienie wzruszeniowe przez to, że każdy moment przeszłości widziany jest stale przez pryzmat teraźniejszości. Jedno i to samo uczucie ż a l u towarzyszy każdemu wspomnieniu zdarzeń minionych.

Z tego punktu widzenia sztuczną i nienaturalną, pomimo świetnego obrazowania w introdukcji i wysokich walorów wokalnych (deklamacyjnych) całości,

wyda się nam kompozycja *Z podróży Dunajcem*, w której odchylenia w przyszłość, owe rozważania na temat »jakby to było, gdyby«, rozbijają jedność trwającego przeżycia. Doskonale skomponowane są natomiast utwory, przepojone odczuciem chwili i rugujące z pola świadomości wszystko to, co z nią bezpośrednio nie związane: *Na Nowy Rok*, *Gdybym był młodszy*, *Ciche wzgórze*, *Ja ciebie kocham*, *Między nami*, *Barkarola*, *Ból zasnął* i t. p. Każdy z tych utworów jest, że użyjemy pojęcia Mickiewicza, jakby artystycznem »rozszerzeniem chwili«. Z poszczególnych momentów utworu każdy następny nie wypiera poprzedniego, ale go rozszerza i uzupełnia. Momenty rozwijają się nie po sobie, ale jak w dziele malarskiem — obok siebie. Dlatego to połyska wszystko, lśni się, migoce, oddecha szczęściem, tańczy barwą i światłem, raduje się słońcem w przecudnym opisie *Ranku w górach*. Spokojem i ciszą tchnie znów opis *Letniego wieczoru;* wszystko tutaj jakby tuliło się do snu, odziane w barwy matowe, w szmery i szelesty ściszone, ukołysane przestrzenią, przesycone wonią siana i polnych kwiatów. Jeżeli dochodzi uszu jakiś głos, to tak daleki, że ledwie słyszeć się daje, jeżeli zarysuje się jakiś grzbiet górski, to tak przymglony, że wygląda jak »senne malowidło«.

Jedną z ulubionych form kompozycyjnych Asnyka jest p a r a l e l i z m, poetyckie zestawienie dwu przedmiotów artystycznych, pozornie zupełnie odrębnych i nie mających z sobą nic wspólnego, ale tłumaczących i wyjaśniających się wzajemnie. Jest to więc porównanie poetyckie, rozwinięte kompozycyjnie na całość utworu. Pierwszym członem takiego porównania jest

zwyczajnie jakiś przedmiot lub zjawisko przyrodnicze, drugim sfera duchowa człowieka. W ten sposób skomponowany jest *Kamień*, *Światła*, *Egzotyczne kwiaty*, *Bez granic*, *Mgławice*, *Podczas burzy*. W utworach powyższych każdy człon traktowany jest oddzielnie; po wyczerpaniu jednego wydobywa poeta analogje w drugim, używając nawet często ogniwa spajającego »tak samo« lub »podobnie«. Zdarza się jednak, choć rzadziej, że przeplata jeden motyw z drugim, jak n. p. w *Panieneczce* lub w *Tęsknocie*, gdzie przeplatają się ze sobą dwie pary przedmiotów.

Bardzo często paralelizm dotyczy tylko jednego przedmiotu, ale ujętego z dwu odmiennych punktów widzenia lub przedstawionego w odmiennych stosunkach. Bohaterkę *Abdykacji* na przykład opiewa poeta najpierw jako uroczą panienkę, a później jako damę, królującą w salonach; wartościowanie uczuciowe przedmiotu narzuca się dzięki temu samo przez się. Podobną kompozycję posiada *Powój*, *Astry*, *Myślałem, że to sen*, *Dzieje piosenki*, *Ruszając w drogę*. Wszędzie tutaj przeszłość jest zestawiona z teraźniejszością, a w *Nawróceniu* to zestawienie przez zamianę ról, stanowiącą point'ę rozwiązania, osiąga nawet celowo efekt wysoce komiczny.

Technika. Styl. Podobnie jak najgenjalniejszy muzyk nie mógłby wyrazić swych natchnień w epoce, która rozporządza zaledwie jakiemś ubogiem narzędziem strunowem i brząkadłami, tak też poeta jest zależny w wyrażeniu swej treści wewnętrznej od poetyckiego narzędzia, od rozwoju, poziomu i doskonałości języka w danem stadjum historycznem. Okres Asnyka,

następujący po najbujniejszym u nas rozkwicie poezji, zastawał narzędzie poezji tak udoskonalone, że o jakiemś dalszem doskonaleniu mógł marzyć chyba genjusz, odkrywający świat piękna zupełnie nowy, odrębny, dotychczas niewypowiedziany. Po r. 1863 czeka u nas na nowe i doskonalsze narzędzie nie poezja, ale proza, wysoce zaniedbana w okresie poprzednim, mająca na sumieniu grzechy tak ciężkie, jak obrzydliwy, w niemieckiej kuchni smażony szwargot filozoficzny Trentowskich, Kamińskich, a nawet (niech im tego Bóg nie pamięta) Krasińskich i Norwidów. Te grzechy odrobić i przyodziać prozę w szatę godną wielkich tradycyj wieku złotego miała dopiero nowa generacja pisarzy z drugiej połowy XIX i początku XX wieku.

W twórczości wyzwolonej dwie tylko były dziedziny, przez wielkich twórców romantycznych pominięte lub zbyte ladajako, a przezto nastręczające następcom sposobność nowego pasowania się ze słowem: analiza stanów wewnętrznych i dziedzina myśli ścisłej. Pierwsza, stanowiąca niejako pole wyłączne i obowiązek powieściopisarzy, była dla Asnyka zamknięta już przez sam rodzaj jego talentu; w drugiej dokonał tego, czego nie dokazali więksi od niego — stworzył styl poezji filozoficznej. Dowiódł, że poezja jest w stanie podążać szlakami myśli oderwanej, nie tracąc nic z charakteru sztuki i nie zniżając się do poziomu wierszowanego traktatu.

Kiedy w *Nad głębiami* czytamy takie przepyszne ujęcia słowne jak n. p. pojęcia niepoznawalności rzeczy »ruchliwa fala (bytu) własną twarz naszą ukazuje zdala«, lub »wzrok nasz nie sięga za drogi krawędzie«,

czy też pojęcia nieskończoności: »Tłum nowych pędów wciąż do życia rwie się, gdy to, co przedtem w pełnej kwitło sile, spada jak liście obumarłe w lesie...«, lub jeszcze: »Na falach swoich toczy słońc miljony wieczny ocean bez dna i wybrzeży, którego nawet goniec uskrzydlony przestrzeni, promień świetlany nie zmierzy« — to wyrażenia te, jędrnością, siłą i plastyką dorównywające mickiewiczowskiej niemal krzepkości stylu, wydają się nam dzisiaj bardzo łatwe i proste, bo łatwem wydaje się nawet to, co najtrudniejsze — już po rozwiązaniu. Ale że podobne opanowanie i ujarzmienie słowa nie przychodziło łatwo poprzednikom Asnyka, o tem mówią liczne, już przed urodzeniem pomarłe nowotwory językowe lub bezskuteczne borykanie się ze słowem w poezji Krasińskiego czy Norwida. Taki styl dla poezji myśli trzeba było dopiero od nowa stworzyć.

Tego uroku świeżości i pierworództwa nie posiada już styl jego liryki osobistej, zarówno uczuciowej, jak i refleksyjnej. Rzadko spotkamy u niego powiedzenie, sprawiające wrażenie bezwzględnej nowości, czegoś, co nie ma analogji u poprzedników. Przepych i bogactwo słowa poprzedników olśniewa go z początku, narzuca mu się nieodparcie jako forma powiedzenia »najpiękniejsza«, zniewala do reprodukcji nieraz całych zwrotów. Dopiero później wyswobadza się z pod tego uroku, zdobywa przeświadczenie, że w jego warunkach oryginalność stylowa może być jedynie powściągliwością i umiarkowaniem wobec bogactw i klejnotów, rzucanych rozrzutną dłonią wielkich romantyków.

Cechuje jego styl wybitne upodobanie w rze-

czownikach oderwanych (ideał, marzenie, los, żal, trud, kształt, serce, dusza, cud, sen, moc, harmonja, melodja); z pomiędzy zmysłowych mają u niego zawsze pierwszeństwo wyrazy o szerokim zakresie treści, ogólnikowe (świat, ocean, noc, świt, dzień, blask, obłok, kwiat, zorza) przed szczegółowemi, określającemi przedmiot jednostkowy, liczba mnoga przed pojedyńczą. Przemawia on raczej do naszych pojęć, niż do wyobrażeń. Wbrew temu, co się pisze o realizmie poezji po r. 1863. jest to styl typowo »idealistyczny«, odbiegający daleko od estetycznego ideału pierwszych romantyków, rozkoszujących się wraz z Mickiewiczem »zmysłowem wydaniem rzeczy«. Jeśli nadto zważymy jego skłonność do logistycznego wiązania zdań zapomocą spójników, oznaczających (jak w prozie) rozmaite odcienie wnioskowania: *zatem. bo. więc. chociaż. a jednak. gdyż. bowiem* i t. d., to zdamy sobie sprawę, że jest to styl zdecydowanego intelektualisty. Nie w słowie i formach powiedzenia leży przeto urok poezji Asnyka. W rozwoju naszej poezji oznacza jego twórczość ten punkt zwrotny, w którym kunszt pisarski, technika wyrażenia poszukuje zdobyczy nie w słowie, ale w wierszu; przesuwa się wyraźnie z dziedziny językowej w sferę metryki.

Wiersz. Ciałem wiersza jest rym i liczba zgłosek, ale jego dusza zawarta jest w rytmie. Napisany utwór poetycki przedstawia szereg znaków językowych, służących do kolejnego wywoływania w świadomości artystycznie sformowanych przedstawień. W całości więc rozważany nie jest on niczem innem jak środkiem, wywołującym w świadomości celowo zorganizowany r u c h p r z e d s t a w i e ń. Podobnie jak każdy inny ruch (po-

chód, taniec, gimnastyka, praca), tak i ten odbywa się składniej, gdy mu coś przygrywa i wtóruje. Wiersz jest to właśnie muzyka, która przygrywa ruchowi świadomości. Liczba zgłosek (długość wiersza) to ujęcie tego wtóru w pewne swoiste całostki trwania, odpowiadające taktowi w muzyce, rym (wybijanie końcówek) to znakowanie tych całostek dla ucha, a rytm to jakby tony, wtórujące przedstawieniom.

Ponieważ w poezji mamy do czynienia ze sztuką, chcemy od niej, ażeby nawet środek tak mechaniczny jak rym sprawiał nam zadowolenie estetyczne. Tak już się dzieje, że mało nas zadowalają rymy zbyt łatwe, narzucone przez samą funkcję języka, a więc przez pospolite, jednakowe końcówki tych samych form gramatycznych, czyli t. zw. rymy gramatyczne. Taki rym panuje przeważnie w początkowem stadjum poezji, w dobie prymitywów. W miarę rozwoju literackiego starają się go poeci unikać, ale nawet wielcy mistrzowie wiersza (n. p. Słowacki) nie są w stanie wyrugować go zupełnie. Posługują się nim umiarkowanie i to jest miarą poziomu ich techniki wierszowej.

Jakkolwiek spotykamy u Asnyka utwory, w których rymu gramatycznego niema zupełnie (*Głos wołający. Miłość jak słońce. Na początku.* czwarty sonet *Morskiego Oka).* to jednak nie można powiedzieć, żeby go poeta unikał świadomie. Posługuje się nim nieraz, ale go nie nadużywa. W utworze tak obszernym jak *W 25 rocznicę powstania* występuje on na 284 wierszy zaledwie 17 razy, a nawet w tej liczbie znajdziemy rymy, które za zbyt łatwe i pospolite poczytać trudno (wiosen — sosen, tęsknota — Wajdelota, niewoli — aureoli,

grozą — apoteozą, patrzeć — zatrzeć). Częściej już posługuje się Asnyk końcówkami słowotwórczemi (przyrostkami) w rymach męskich, n. p. świat — kwiat, mrok — wzrok, szlak — ptak; w tym jednak względzie pozostaje on wraz z najlepszymi wirtuozami wiersza pod przymusem właściwości naszego języka, który z powodu braku akcentu końcowego i ograniczonego zapasu wyrazów jednozgłoskowych zmusza poetów do częstego posługiwania się rymami tego rodzaju.

Wzamian zato używa Asnyk już w najwcześniejszych utworach niejednokrotnie rymów rzadkich, niezwyczajnych, a nawet wyszukanych. W *Śnie grobów* spotykamy już wiązania rymowe, takie jak — legendę — przybędę, sierpie — czerpie, kolosy — złotowłosy, pleśnie — we śnie, stalaktytów — błękitów, powietrze — zetrze — bledsze, wyłomie — Sodomie, oniemi — ziemi i t. p. W rymy misterne obfitują zwłaszcza utwory z ostatniego okresu życia *(Przed jutrem. Sprzeczne prądy. Z obcych stron).* Z rozmysłem stara się o nie poeta w *Szkicu do współczesnego obrazu* (szereg — pasterek, tuberoz — Eros, pazie — obrazie, artyści — liści, szeptów — adeptów, aromat — gromad, wyrwany — Nirwany, narkotyk — erotyk, powietrza — nie trza, pazie — ekstazie); wymyślne cyzelerstwo stanowi bowiem tutaj celową oprawę obrazu, przedstawiającego grupę pięknoduszków, zatopionych w snobistycznej ekstazie swojego piękna.

Ze względu na rym możnaby więc uważać Asnyka za prawdziwego wirtuoza i niepospolitego »rymarza«, gdyby nie jedno ale, a są niem r y m y n i e z u p e ł n e, obliczone na niestaranną wymowę końcówek. O ile jesz-

cze takie rymy jak: kra*inę* — s*ine*, na n*owo* — ró*żową*, rzu*coną* — czerw*ono*, jam*iolą* — s*iolo* (Sen grobów) i t. p., można wytłumaczyć powszechną prawie zatratą nosówek końcowych w żywej mowie wykształconego ogółu, to trudno już w dzisiejszym języku literackim uważać za rym staranny: złowr*ogiej* — trw*ogi*, roz*koszy* — rozp*rószy*, znik*omej* — ogr*omy*, d*alej* — f*ali* (Oda), młodz*ieńczą* — *jęczą* (Wierzba n. p.) l*iści* — *czyściej*, ost*atniej* — br*atni* *(Przem. czas)* zask*oczą* — *oczom* *(Noc p. W.)* i t. p. A takiemi rymami niezupełnemi, przechodzącemi nieraz w asonancę, posługuje się Asnyk dość często. Wzmiankowany już wiersz *W 25 rocznicę* zawiera takich rymów 19; występują więc one częściej, niż rymy gramatyczne.

O wiele większą dbałość okazuje poeta w zachowaniu w o k a l n y c h (deklamacyjnych) wartości wiersza. Unika nadmiernego skupienia spółgłosek lub przykrych w wymawianiu skupień dźwiękowych, zważa na odpowiednie rozmieszczenie samogłosek, na płynność i dźwięczność spółgłosek, dba o rozmieszczenie odpowiednie wyrazów jednozgłoskowych, o wzajemny stosunek zgłosek twardych i miękkich. Choć spotykamy u niego tu i ówdzie jakąś usterkę wokalną (n. p. »w*y*działe*m w wz*roku wzruszeń tyle« *(Sp. odp.)*, lub »tak płynie *z s*chyloną twarzą« *(Widmo I.)*, naogół jednak pod względem miłego brzmienia i metalicznej dźwięczności wiersza ma Asnyk niewielu sobie równych w naszej poezji.

Pomimo niedostatków w kompozycji i w wyrazie artystycznym utwór tak wczesny, jak *Z podróży Du-*

najcem stanowi w tym względzie prawdziwe cacko, pieszczące ucho samem brzmieniem słowa:

Już jasny księżyc na wodospadzie
Haftuje srebrem strumienia bieg,
I fala, co się do snu nie kładzie
Lekko potrąca o skalny brzeg!

W *Nocy na morzu* brzmienia wyrazów zdają się współdziałać w wywoływaniu obrazu migotliwości morza przez ustawiczne luzowanie się pod akcentem zgłosek twardych z miękiemi i przez częstość spółgłosek płynnych:

Srebrzyste blaski toń przesiewa modra
W miljony drżących rozprasza iskierek
I snopy światła na okrętu biodra
Kolejno rzuca fal ruchliwy szereg.

Mistrzostwo wiersza Asnyka jest w głównej mierze wynikiem jego niepospolitej r y t m i k i. Niepodobna tego należycie ocenić bez pobieżnego choćby rzucenia okiem w najbliższą przeszłość literacką. Wielki krok w udoskonaleniu wiersza lirycznego uczynił u nas J. B. Zaleski, który wprowadził doń melodyjność i zaczął posługiwać się nią świadomie, a nawet z pewną wyłączną zasadą. Uzyskał ją przez konsekwentne przestrzeganie schematu rytmicznego, przyjętego dla pierwszej zwrotki, przez cały ciąg utworu. Schemat rytmiczny w obrębie tej zwrotki jest u niego zazwyczaj mało urozmaicony; najczęściej bowiem konstruuje on zwrotkę z 4 wierszy ośmiozgłoskowych o jednostajnym rytmie trocheicznym:

Lecę — gonię wspomnień marę, ∸ ◡ ∸ ◡ ∸ ◡ ∸ ◡
Z kwiatów życia wieniec plotę, ∸ ◡ ∸ ◡ ∸ ◡ ∸ ◡
Piękność — Miłość — Czucie — Wiarę ∸ ◡ ∸ ◡ ∸ ◡ ∸ ◡
Na ogniwa spajam złote. ∸ ◡ ∸ ◡ ∸ ◡ ∸ ◡

Jest to rytmika *Śpiewu poety*, *Spomnienia* i szeregu liryk, a w ich rzędzie nawet całego poematu *Rusałki*. *Dumka Mazepy* różni się tem tylko, że zwrotka zawiera takich wierszy nie 4, ale 6; w *Dumce Kosińskiego* schemat rytmiczny jest już bardziej urozmaicony:

Dniowa gwiazda chmurna, blada — ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡
Za krzywiecki las zapada, — ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡
  Wrony koniu, — ⊥ ◡ ⊥ ◡
  Po tem błoniu — ⊥ ◡ ⊥ ◡
Prędzej, prędzej bież! — ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥

Pomimo urozmaiceń i odmian, występujących czasem w obrębie zwrotki cechę rytmiki Zaleskiego stanowi jednostajność i monotonja. Przyjęty w jednej zwrotce schemat rytmiczny zachowuje on bezwzględnie (wyjąwszy błędy rytmiki) przez cały ciąg utworu, nie zważając zgoła na obrazy poetyckie lub na wyraz uczucia. Jego rytmika jest zupełnie nieczuła na artystyczną treść utworu. Przy niewątpliwej melodyjności sprawia jego wiersz wrażenie mechanizmu, który raz nakręcony, wybija ustawicznie swoje, nieczuły zupełnie na to, co mówi poezja.

Zupełnie inaczej ma się sprawa z rytmiką Asnyka. Analiza rytmiki, podana w objaśnieniach do wiersza *Gdybym był młodszy*, przekonywa, jak mało troszczy się Asnyk o tę jednostajność nawet w takim wierszu, który jest niewątpliwie pieśnią, a więc wedle pojęć ówczesnych wręcz domagał się jednakiej dla każdej zwrotki budowy rytmicznej. Nie daje jej Asnyk, bo jego rytm jest bezwzględnie poddany prawom wybraźni i słucha przedewszystkiem tej wszechwładnej w poezji pani. Forma rytmiczna wyskakuje z przyjętych kolein

wszędzie tam, gdzie tego wymaga obraz poetycki lub wyraz duszy. Rytm jest u niego istotnym wtórem artystycznego wyrazu; zmienia się on zależnie od tego, co się w utworze dzieje i co się w nim zmienia. Czasem wyręcza on nawet wyraz artystyczny. Cały ten wzgardliwie lekceważący, choć niezmiernie delikatny gest odpalenia »dam«, który odczuwamy w zakończeniu *Karmelkowego wiersza*, nie jest zawarty w słowach, lecz wyrażony jest rytmem, mieści się w tym nieoczekiwanym jambie, który zamyka końcową zwrotkę utworu, niby — trzask z bicza. Rytm staje się tutaj środkiem wyrażenia silniejszym od słowa.

Jeżeli przypatrzymy się budowie rytmicznej *Widma jesieni*, dostrzeżemy, że nowa forma rytmiczna zjawia się tam zawsze w tym wierszu, od którego rozpoczyna się nowy moment artystyczny. Rytm niejako sygnalizuje tutaj nastawanie nowego momentu, zapowiada zmianę w sferze duchowej, w polu wyobraźni. Charakterystyczne również, że z pomiędzy występujących tam 5 form rytmicznych (rytmika wiersza 1, 3, 5, 13 i 18) jedna z nich, mianowicie r_1, powraca stale, tworząc dominantę rytmiczną utworu, inne powtarzają się rzadziej (2 do 3 razy), a jedna (r_{18}) występuje wyjątkowo tylko raz jedyny. Ta właśnie forma jedyna i wyjątkowa ilustruje miejsce najsilniejszego uczuciowego napięcia: katastrofę w akcji utworu. Przełom, umieszczony w tym wierszu, został ponadto uwydatniony przez taką osobliwość rytmiczną jak średniówka w wierszu 8-zgłoskowym. Ponieważ taką przedziwną zgodność rytmu z poruszeniami wyobraźni niepodobieństwem jest poczytać za wynik obmysłu i ra-

chuby, może to służyć za dowód niezwykłej czułości Asnykowego rytmu i jego podatności na przeżycie twórcze.

Z tego, co powiedziano, nie należy wnioskować, jakoby Asnyk jednostajności rytmicznej w guście Zaleskiego unikał z rozmysłu, przez uprzedzenie lub niechęć do melodyjności. Występuje ona u niego niejednokrotnie, ale zawsze tam, gdzie ją dyktują jakieś względy i potrzeby a r t y s t y c z n e, a więc w utworach, które starają się zbliżyć do ducha pieśni ludowej, do jej istoty, t. j. melodji (*Z motywów ludowych: Siwy koniu, Szumi w gaju brzezina, Klątwa, Słonko*), albo też w utworach lirycznych, osnutych na jakimś jednym momencie przeżycia (»rozszerzenie chwili«), gdzie to jednostajność rytmiczna służy do uwydatnienia i podtrzymania jednolitego nastroju wzruszeniowego. Stały schemat rytmiczny zachowuje więc z tego powodu *W noc czerwcową, Młodości sen, Choć pól i łąk*, lub z nieznacznemi odchyleniami na rzecz wyrazu artystycznego, takie utwory opisowo-liryczne, jak *Ranek w górach, Ulewa*, lub *Letni wieczór*.

W *Ulewie* zmienia poeta w wierszu 22 rytmikę, przyjętą stale dla drugiego wiersza każdej zwrotki: ◡ ⊥́ ◡ ⊥́ ◡ ⊥́ ◡ na ⊥́ ◡ ◡ ⊥́ ◡ ⊥́ ◡, by wzmocnić przedstawienie słuchowe w miejscu, gdzie huk potoku góruje nad szumem dokolnym wód: »*głośniej* się potok gniewa«. W *Letnim wieczorze*, komponowanym niemal wyłącznie z form rytmicznych wiersza 1 i 2, występuje prócz odmiennego finału trzykrotnie odmienna rytmika wiersza 3 (w. 3, 15 i 27). Każdym razem spełnia ona zadanie środka, służącego do ściszenia i złagodzenia przed-

stawienia słuchowego lub do uzyskania miękości kadencji przed finałem: »*Ciche* odgłosy płyną« (w. 3) — »*Cicha* poezja światów« (w. 15) — »*Ludzie w zadumie rzewnej* gonią piękności sen« (w. 27—8).

Prawdziwem arcydziełem rytmiczności jest druga część *Pointe du Raz*. Z czterech form zasadniczych (rytm wiersza 49, 50, 52, 53) stroi poeta rytmikę zwrotek, oddających przedziwnie bicie fal o żebrowania sterczących skał oceanu. Każda zwrotka chwyta od poprzedniczki i podaje następnej pewne formy rytmiczne, które jak fale morza zdają się wyrastać jedne z drugich[1], utrzymują się krócej lub dłużej na powierzchni, zapadają i wynurzają się znowu, a spływają ustawicznie w jeden i ten sam rytm, kończący zwrotkę ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥. To przewalanie się form raz przyjętych trwa bezustanku aż do tego miejsca (w. 71), w którem wszystkie przedstawienia opisu łączą się w prawdziwe kłębowisko huczącego, rozszalałego żywiołu; *fortissimo* natężenia przedstawień słuchowych wyraża się przeto odmienną i wyjątkową formą rytmiczną:

Słychać huk bębnów, brzmienia [trąb,	powtórzenie rytmu wier- [sza 50.
Organów hymny i dźwięk lir	p. r. w. 53.
To *wre* i *hu*czy morska głąb	◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ (r_{71}!)
Kipiący syczy wir.	p. r. w. 52.
Ten *szum* sie*ką*cych deszczu rózg	p. r. w. 71.
Ten *jęk* pis*kli*wych mew	◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ (r_{74}!)
Ten wichru świst, ten fali plusk —	p. r. w. 49.
To Oceanid śpiew.	p. r. w. 52.

[1] Wrażenie to pochodzi stąd, że końcowy rytm każdej zwrotki ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ jest istotnie powtórzeniem częściowem rytmu wiersza 50 przez odrzucenie początkowego trocheju: (⊥ ◡) ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥.

Pointe du Raz, pominąwszy już niezwykłą wartość poetycką tego przepysznego opisu, jest równocześnie przecudnem arcydziełem rytmiki.

Jeżeli pominiemy pewne stałe, widocznie od indywidualnego sposobu mówienia Asnyka zależne, usterki rytmiczne (n. p. przycisk na enklityce *się*, lub jeszcze częstszy na spójniku *i*), to powiedzieć możemy śmiało, że w jego wierszu spoczywa naprawdę zaklęta »dusza muzyczna« poezji. Z wyjątkiem największych mistrzów u żadnego z poprzedników rytm nie stał się w tym stopniu powolnem i wyczulonem narzędziem poezji, posłusznym na każde skinienie wtórem artystycznego wyrazu, falą wynoszącą na swym grzbiecie i ukazującą w pełnym blasku piękna — obraz poetycki. Kiedy swego czasu zrobiono [1] jego wierszowi zarzut, że w rytmice nie dorywnywa »doskonałości« Zaleskiego, to trudno w tej ocenie nie widzieć przeoczenia istoty rytmu w poezji i wyniesienia techniki mechanistycznej ponad technikę, służącą celom twórczym. Nigdy nie zdobyłby się Asnyk na krok tak urągający artystycznemu poczuciu, żeby w monotonję rytmu pukanego zamykać całą powieść poetycką lub dłuższy poemat liryczny, jak to uczynił Zaleski w *Damjanie Wiśniowieckim* lub w *Rusałkach*.

---

[1] A. G. Bem w polemice o wiersz Asnyka z Leo Belmontem w warszawskiej *Prawdzie* z 1897.

BIBLJOGRAFJA.

Tekst. Wydania zupełnego pism Asnyka dotychczas nie posiadamy. Podjęte już w czasie wojny wydanie F. Hoesicka i W. Prokescha (A. A. *Pisma.* Wydanie zupełne. T. I—III. Warszawa 1916) zostało wbrew zamierzeniom wydawców przerwane na tomie III. (zob. jego ocenę przez Ign. Chrzanowskiego w *Roku Polskim* 1917 Nr. 11 i W. Hahna w *Pamiętniku Literackim* z 1920, r. 17—18). Najpoprawniejsze z dotychczasowych jest wydanie, sporządzone przez przyjaciela młodości St. Krzemińskiego (El...y *Pisma* T. I—V. Warszawa, Gebethner i Wolff 1898). Na niem oparto teksty w wyborze obecnym tam, gdzie to było możliwe, wielu bowiem utworów wydanie owo nie zawiera z powodów cenzuralnych.

Opracowania literackie. O Asnyku pisano za jego życia i tuż po zgonie dość dużo; są to jednak przeważnie artykuły publicystyczne, które chwalą lub ganią poetę jakby dziennikarskiego kolegę za wygłaszane przezeń poglądy. Czasem znajdzie się i w tem sianie jakieś źdźbło krytycznoliterackie, ale ostatecznie nie opłaci się skórka za wyprawę, by je wyszukiwać. Najwięcej do powiedzenia o twórczości Asnyka miał w tym czasie M. Zdziechowski: Twórczość liryczna A. Asnyka i jej znaczenie w poezji polskiej. *Przegląd powszechny* (luty) 1897 i osob. odb. Kraków 1897 s. 31. Pozatem najgodniejsze uwagi i najrozsądniejsze jest to, co powiedzieli o Asnyku sami poeci: M. Konopnicka: O A. A. słów kilka. *Bibl. Warsz.* (wrzesień) 1896 i osobno w *Szkicach.* Lwów 1905; J. Kasprowicz: El...y. *Tydzień,* dod. lit. do *Kurjera Lwowskiego* 1896, Nr. 50 i n. K. Tetmajer: A. A. *Tygodnik illustrow. 1896.*

Że studjów późniejszych zasługują na uwagę następujące:

K o r c z a k J.: Asnyk i Tetmajer. *Wędrowiec* 1901, Nr. 31—3.
P i n i T a d.: Nasza współczesna poezja. Lwów 1902.
— Ad. Asnyk. Wspomnienie pośmiertne. Odb. ze *Szkoły*. Lwów 1897.
G a l l e H.: Ad. Asnyk. Szkic literacki. (Książki dla wszystkich). Warszawa 1903.
C h r z a n o w s k i I g n.: Ideały Asnyka (Okruchy literackie). Warszawa 1903.
— Liryka patrjotyczna Asnyka. *Bibl. uniw. lud.* Nr. 188. Warszawa 1918 i n. w.
— O wybranych utworach lirycznych Asnyka. *Sfinks* 1910 (z. 9).
— Nowe wydanie poezyj Asnyka. *Rok polski* 1917, Nr. 11.
J. D(icksteinówna): Słowo o Ad. Asnyku. Odczyt niewygłoszony. Warszawa-Kraków 1906.
— Adam Asnyk. *Tydzień polski*. 1922. Nr. 32.
A d a m c z e w s k i S t.: Trzy »Ody do młodości« (Mickiewicz, Asnyk, Żeromski). *Sfinks* 1913, z. 1.
H o e s i c k F.: O zapomnianych pismach Asnyka. *Przew. nauk. i lit.* 1914, z. 1 i n.
C h l e b o w s k i B.: Poezja polska po r. 1863. Encyklopedja Ak. Um. T. XXI.
T r e t i a k J ó z e f: Adam Asnyk jako wyraz swojej epoki. Kraków 1922 (zbiór dawniej powstałych rozprawek).
